

الشعر الأندلسي في عصر الطوائف

وأثر الثقافة المشرقية في ترسيخ مذهب الأوائل فيه

تأليف
مُعين خليف القرّالة






رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الشعر الأندلسي
في عصر الطوائف

الطبعة الاولى

١٤٣٨ هـ - ٢٠١٧ م

المملكة الأردنية الهاشمية

- رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (٢٠١٦/٨/٤٠٣١)
- القرالة ، معين خليف
- الشعر الأندلسي في عصر الطوائف: أثر الثقافة المشرقية في ترسيخ مذهب الاوائل فيه / معين خليف القرالة
- عمان - المؤلف
- عدد الصفحات (٣٠٨)
- ر.إ.: ٢٠١٦/٨/٤٠٣١
- الواصفات: / الشعر العربي // النقد الادبي //العصر الاندلسي/
-

دار الفاروق للنشر والتوزيع

الأردن - عمان - العبدلي - عمارة جوهرة القدس
تلفون: ٠٠٩٦٢٦٤٦٤٠٠٦٤
E- mail: daralfarouq@yahoo.com

الشعر الأندلسي في عصر الطوائف

وأثر الثقافة المشرقية في ترسيخ مذهب الأوائل فيه

تأليف
معين خليف القرالة









المقدمة

تطوّر الأدب في الأندلس وازدهر، ولا سيَّما الشعر، وقد كان غزيراً وافراً، غطّىٰ جميع جوانب الحياة في المجتمع الأندلسي، فكانت له قيمته العالية حتىٰ ضاهىٰ الشعر في المشرق وقيمته في نفس العربي الأندلسي، إلا أن الشعر الأندلسي قد ظلّ في إطار الشعر المشرقي في تقاليده العامة في المضامين والسمات الفنية.

تأثّر شعراء الأندلس في الشعر المشرقي، وجعلوه النموذج الذي ينظمون علىٰ منواله، ويحافظون علىٰ تقاليده، ويرجعون إليه في جميع جوانبه المضمونية والفنية وخاصة شعر الأوائل الذي ترك صدىً بارزاً له ملامحه المضيئة في شعر الأندلسيين.

أخذ الأندلسيون الشعر المشرقي، وخاصة شعر الأوائل عن طريق وسائل عديدة ساهمت في انتقاله إلىٰ الأندلس، واهتموا به شرحاً وتحليلاً وحفظاً، واهتمّ به الأمراء والخلفاء في مكتبات قصورهم، وعلّموه تلامذتهم منذ الصّبا، وأخذته الشعراء، ونظمت علىٰ منواله، فجعلته النموذج الذي يجب المحافظة عليه ومحاكاته، والصياغة علىٰ غراره، وتقليده والرجوع إليه.

وقد انتقل شعر أوائل المشارقة للأندلس من خلال الرحلات المتبادلة بين المشرق والأندلس، إذ انتقل عديدٌ من الأدباء والرواة من المشرق للأندلس، ناقلين معهم الدواوين الشعرية، والكتب المنتخبة، والشروح وكتب الشواهد النحوية، مثل أبي علي القالي الذي رحل للأندلس ونقل معه كمّاً هائلاً من دواوين شعر الأوائل من المشارقة، زيادة علىٰ انتقال الأندلسيين للمشرق، ليعودوا بالأدب الوافر الذي أخذوه عن المشارقة الأمر الذي ساهم في تداول هذا الشعر بين أبناء المجتمع الأندلسي علىٰ اختلاف مستوياتهم.

كما كان لمذهب الشعراء الأوائل من المشارقة أثرٌ واضحٌ في الشعر الأندلسي في القرن الخامس الهجري بوجه الخصوص؛ لأن شعراء هذا القرن كانوا يمثلون مرحلة الازدهار والنضوج للقصيدة العربية في الأندلس.

وقد حافظ شعراء هذا القرن علىٰ تقاليد القصيدة العربية، ونسجوا قصائدهم علىٰ غرارها، وتأثروا بتلك التقاليد العامة في معظم المضامين كالوقوف علىٰ الطلل وسؤالِهِ، وظاهرة الرفيق في المقدمة الطللية، ووصف الرحلة، وفي الغزل ووصف المرأة، والمدح والهجاء والرثاء، وشعر الملاحم والحروب.

اتكأ شعراء القرن الخامس الهجري في الأندلس علىٰ تلك المضامين المشرقية لتوليد معانيهم، وقد استطاعوا إظهار براعتهم الشعرية في محاكاة تلك المعاني، بل التفوّق عليها في بعض المعاني، وتحويرها، وتوليد معانٍ جديدة منها.

أما الناحية الفنية، فقد أظهر الأندلسيون مقدرتهم علىٰ بناء قصائدهم وفق التقاليد الفنية للقصيدة العربية التي ابتكرها الأوائل مثل افتتاحية القصيدة، وحسن التخلص للموضوع العام، وحسن الختام، ومعارضة أشعار الأوائل، وتضمين أشعارهم في قصائدهم، وبناء صورهم الشعرية وفق بناء الصورة المشرقية في ألفاظها وتراكيبها.

كان لهذا التأثر الواضح للشعر الأندلسي بمذهب الشعراء الأوائل الدور البارز في اختياري لهذا الدراسة وكشف أستارها، وتسليط دراسة متخصصة تكشف عن مدىٰ ذلك التماس والتواصل بين الأندلسيين في القرن الخامس وأترابهم الأوائل من المشارقة، وبعد البحث المطوّل في ثنايا المصادر، لم يصل الباحث لدراسة مستقلة تناولت هذا التأثر بوجه مستقل، إلا أنه توجد بعض الدراسات التي تناولت بعض جوانب هذا التأثر مثل دراسة «إبراهيم الياسين» استيحاء التراث في الشعر الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ودراسة «عمر الكفاوين» تأثير شعر امرئ القيس في

الخطاب الشعري الأندلسي، ودراسة «إحسان عباس» تاريخ الأدب الأندلسي –عصر سيادة قرطبة–، وقد كان هذا السبب في اختياري هذا الموضوع الذي يستحق الدراسة والبحث لكشف مدىٰ تأثر الشعر الأندلسي بالشعر المشرقي،

ويسعىٰ الباحث في هذه الدراسة إلىٰ تحقيق الأهداف الآتية: توضيح ما هو مذهب الأوائل من الشعراء فنيّاً وتاريخياً، وتتبع انتقال شعر الأوائل للأندلس بشتىٰ وسائله، وعناية الأندلسيين بهذا الشعر، وكيف تدارسوه وتناقلوه، ومدىٰ عناية الشعراء به في مجالس شعرهم، وتأثرهم في مضامينه المختلفة والإفادة من معانيه والتأثر بها، وتوليد المعاني الجديدة منها، وتحويرها، ومحافظة الشعراء الأندلسيين علىٰ السمات الفنية للقصيدة العربية التي ابتكرها الأوائل، والكشف عن مظاهر هذا الاهتمام من خلال المعارضات الشعرية، وتضمين الأشعار المشرقية والتأثر في الصورة الشعرية بكل عناصرها الفنية، استناداً لآراء النقاد في ذلك، وتسليط النقد الحديث علىٰ النصوص الشعرية العربية القديمة، للخروج بأحكام جديدة تثري ما ذهب إليه النقد القديم، وللرد علىٰ من اتهموا شعراء الأندلس بالتقليد المحض، وعدم القدرة علىٰ التجديد.

وقد جاءت هذه الدراسة في مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة، تناولتُ في المقدمة أهمية هذه الدراسة للكشف عن مدىٰ تأثر الشعر الأندلسي في القرن الخامس الهجري بمذهب الشعراء الأوائل، وأسباب اختيار هذا الموضوع للدراسة والبحث والمنهج العلمي الذي سلكه الباحث في هذه الدراسة.

وجاء الفصل الأول، ليتناول الحديث عن انتقال شعر الأوائل لبلاد الأندلس وسبل انتقاله إليها، وأبرز المنقولات من الدواوين الشعرية، والكتب الأدبية، والشروح، ومظاهر عناية الأندلسيين بهذا الشعر.

وتناول الفصل الثاني، مدىٰ تأثر الأندلسيين في مضامين الخطاب الشعري المشرقي عند أوائل الشعراء وإظهار نقاط التماس التي شاع فيها التأثر أكثر من غيرها، ومقدرة الأندلسيين علىٰ مضاهاة الشعراء الأوائل، ومحاكاة معانيهم وتحويرها، وتوليد المعاني الجديدة منها.

أما الفصل الثالث، فقد تناول التأثر في الناحية الفنية، ومحافظة شعراء القرن الخامس علىٰ التقاليد الفنية للقصيدة العربية، واهتمامهم بالشعر القديم، ومعارضته، وتضمينه في قصائدهم، وبناء صورهم الشعرية علىٰ غرار الصور الشعرية التي شاعت عند الأوائل.

وأما الخاتمة، فقد تضمّنت أبرز الموضوعات التي عالجتها الدراسة، وأبرز النتائج التي توصل إليها الباحث في هذه الدراسة.

وقد اعتمدت في معالجة هذا الموضوع علىٰ المنهج التحليلي وعلىٰ النص الشعري، لجعله المنطلق الأول في بناء الأحكام وإبداء وجهات النظر حول الموضوعات العامة في الدراسة؛ إذ لا يمكن للباحث في هذه القضية الابتعاد عن النص الشعري.

وفي هذا الجهد الذي آمل أن يكون قد أَسهَمَ في إثراء الأدب العربي الأندلسي وخدمته، لا بُدّ من الاعتراف بأنه قد لا يخلو من النقص والزلّات؛ لأن موضوع هذه الدراسة شائك وغزيروأخيراً أسأل الله التوفيق في القول والعمل، والحمد لله رب العالمين.



الفصل الأول

مفهوم مذهب العرب الأوائل في الشعر

يشير مصطلح مذهب العرب الأوائل إلىٰ طريقة العرب الأوائل من شعراء العصر الجاهلي والإسلامي والأموي في نظم الشعر لا ما أحدثه الشعراء المولدون والمتأخرون، أو هي الأصول الفنية للشعر العربي التي يجب علىٰ الشاعر أن يأخذ بها، فيحكم له أو عليه بمقتضاها. ويُعرَّف كذلك بأنه مجموعة الخصائص الفنية المتوفرة في قصائد فحول الشعراء، التي ينبغي أن تتوفر في الشعر ليكون جيدًا[1].

ويُعرَّف بأنه: التقاليد الشعرية المتوارثة أو السنن المتبعة عند شعراء العربية، فمن سار علىٰ هذه السنن، وراعىٰ تلك التقاليد، قيل عنه: إنّه التزم

---

(١) انظر: مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩، ج٢، ١٣٣، ص ١٣٣؛ صبح، علي علي، عمود الشعر العربي في موازنة الآمدي، إصدارات رابطة الأدب الحديث، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٤٥؛ خليف، يوسف، في الشعر العباسي، مكتبة غريب، القاهرة، د. ت.، ص ١٠٧-١٠٨؛

عمود الشعر، واتبع طريقة العرب، ومن حاد عن تلك التقاليد، وعدل عن تلك السنن قيل عنه: إنّه قد خرج علىٰ عمود الشعر، وخالف طريقة العرب[1].

ويلاحظ في المعنىٰ المُعجمي أنه لم يُذكر ارتباط كلمة العمود بالشعر كما هو الأمر في المعنىٰ الاصطلاحي، إلا أن هذا لا ينفي أن يكون المعنىٰ الاصطلاحي مستوحىً من المعنىٰ اللغوي، فكما أن خشبة بيت الشَعر هي الأساس الذي يقوم عليه ذلك البيت، فإن أصول الشعر العربي وعناصره التي يُشير إليها المعنىٰ الاصطلاحي تُعدُّ أيضًا بمثابة الدعامة والركيزة الأساسية التي لا يقوم نظم الشعر الجيد الصحيح إلا عليها[2].

---

(١) انظر: الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تحقيق: قاسم مومني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط، ١٩٨٩، ص١١؛ خليف، في الشعر العباسي، مكتبة غريب، القاهرة، د. ت.، ص ١٠٧-١٠٨؛ صبح، عمود الشعر العربي في موازنة الآمدي، ص ٤٥.

(٢) انظر: مصاروة، ثامر، عمود الشعر العربي بين النشأة والتأسيس، دار ناشري للنشر الإلكتروني، مكتبة الكويت الوطنية، ٢٠٠٦، ص١.

وتشير دلالة مذهب العرب الأوائل في الشعر، إلىٰ ارتباطه بعمود الشعر[1] ارتباطاً وثيقاً، وهو يشير إلىٰ طريقة العرب القدماء من شعراء الجاهلية وصدر الإسلام في نظم الشعر؛ وقد نشأ هذا المصطلح نتيجة للحركة النقدية التي دارت حول مذهب الشاعر أبي تمام (ت٢٣١هـ)، فقد أخذ الرواة في بداية عصر التدوين، يجمعون أشعار العرب القديمة وأخبارهم ويضمنونها مؤلفاتهم، ولا يلقون بالاً للشعر المحدث وإن كان جيدًا[2]. وقد غذّىٰ هذا الاتجاه جماعة من النقاد واللغويين الأوائل، من أمثال أبي عمرو ابن العلاء، والأصمعي، وابن الأعرابي. أما في العصر العباسي الأول فقد ظهرت حركة شعرية جديدة تزعمها بشار بن برد وأبو نواس ومسلم بن الوليد، تدعو إلىٰ مواكبة الشعر لمتطلبات العصر، وعدم إغفال المستجدات التي طرأت علىٰ الحياة العربية نتيجة لدخول كثير من الأمم المختلفة في الإسلام[3].

---

(١) الآمدي، الموازنة، ص١١.

(٢)الآمدي، الموازنة، ص١٠.

(٣) انظر: الآمدي، الموازنة، ص ١٩ – ٢٠.

وقد عمد هؤلاء الشعراء إلىٰ التجديد في بناء القصيدة وأسلوبها، وذلك بتضمينها كثيرًا من العناصر التي عُرفت بعد ذلك باسم البديع. وعندما جاء أبو تمام (ت٢٣١هـ) اهتم كثيرًا بالبديع وحرص علىٰ ألا يخلي شعره منه حتىٰ آل به الأمر إلىٰ أن أصبح زعيمًا للحركة الشعرية الجديدة. وكان يعاصر أبا تمام شاعر مشهور هو أبو عبادة البحتري (ت٢٨٤هـ)، ولكنه كان يسير علىٰ نهج القدماء ويترسم خطاهم[١].

ويذهب النقاد إلىٰ أن البحتري كان أول من استخدم مصطلح عمود الشعر، عندما سُئل عن نفسه وعن أبي تمام فقال: «كان أغوص علىٰ المعاني مني، وأنا أَقْوَمُ بعمود الشعر منه»[٢]. وعندما وضع الآمدي (ت ٣٧٠هـ) كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري[٣] استخدم هذا المصطلح في مقدمة كتابه عندما قال: «البحتري أعرابي الشعر، مطبوع، وعلىٰ مذهب

(١) الآمدي، الموازنة، ص١١.

(٢) الآمدي، الموازنة، ص١٥.

(٣) الآمدي، الموازنة، ص١١، ص ٢٠.

الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف»[1]. وقد أورد الآمدي في الفصل الذي عقده للحديث عن فضل البحتري صفات الشعر الذي يشتمل علىٰ عناصر عمود الشعر، حيث يقول: «وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضْع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنىٰ باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذ كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري»[2].

وقد تناول موضوع عمود الشعر القاضي الجرجاني (ت٣٩٢هـ) في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه[3] في أثناء حديثه عن العناصر التي تستخدمها العرب في المفاضلة بين الشعراء، وهذه العناصر هي الأسس التي

---

(١) الآمدي، الموازنة، ص١١.

(٢) الآمدي، الموازنة، ص ٣٨٠.

(٣) الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبدالعزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار القلم، بيروت، د. ط، ١٩٨٠، ص ٣٤.

يتكون منها عمود الشعر. يقول القاضي الجرجاني: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنىٰ وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشَبَّه فقارب، وَبَدَه فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس، والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض»[1].

وقد أخذ هذا المصطلح صورته النهائية علىٰ يد أبي علي المرزوقي (ت٤٢١هـ) في المقدمة النقدية التي استهل بها شرحه لحماسة أبي تمام[2]، وعالج فيها عددًا من القضايا النقدية المهمة، كان من أهمها عمود الشعر، وهو أمر يعد أول محاولة جادة لتحديد عمود الشعر، وبيان عناصرِهِ،

(١) الجرجاني، الوساطة، ص ٣٣ - ٣٤.

(٢) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمَّد بن الحسن، (ت:٤٢١هـ/ ٥٩١م)، (١٩٩١م).شرح ديوان الحماسة، مقدمة الشارح، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ق١/ ٢٠، ص ٨.

ومقياس كل عنصر من هذه العناصر، وقد استفاد في صياغتِهِ لنظرية عمود الشعر من آراء النقاد الذين سبقوه من أمثال: ابن قتيبة، وابن طباطبا، وقدامه، والآمدي والجرجاني.

ويكشف حديثه عن عمود الشعر أو مذهب الأوائل أنه كان قد تأثر بآراء القاضي الجرجاني، حيث يقول: «فالواجب أن يُتَبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديمُ نظام القريض من الحديث»[1]. ويعدِّد المرزوقي سبعة عناصر أو أبواب تشكل - في رأيه- عمود الشعر، وهي: «إنهم كانوا يحاولون شرف المعنىٰ وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها علىٰ تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه والمستعار له، ومشاكله اللفظ للمعنىٰ، وشده اقتضائهما للقافية حتىٰ لا

(١) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص ٨.

منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار»[1]؛ أي أن لكل منها معياراً عاماً تقاس به نسبة التزام الشعراء بالخصائص التي يجب أن تتوفر لكلٍّ من تلك العناصر التي تتمثل في اللفظ، والمعنىٰ، والتركيب[2].

وتعود هذه العناصر السبعة إلىٰ ثلاثة محاور أساسية، هي: اللفظ، والأسلوب، والخيال، أما اللفظ فيطلب منه المرزوقي الشرف، والرفعة، والصحة والصواب، أما الأسلوب فيطلب منه المتانة، والانسجام، والألفاظ المتميزة، والقافية المواتية للمعنىٰ، أما الخيال فيطلب منه قرب التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له.

إن قول المرزوقي يؤكد أن مذهب الأوائل يقوم علىٰ مجموعة من التقاليد الفنية من المعاني والأفكار والأخيلة والأوزان والقوافي والألفاظ

---

(١) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص ٩.

(٢) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص ٩.

والأساليب والصور التي التزمها الشعراء من الجاهليين والإسلاميين؛ حتىٰ أصبحت سنّة متّبعة، وعُرفاً متوارثـاً اقتفاها الشعراء[1].

(١) لمزيد من التفصيل انظر: صبح، علي علي، عمود الشعر العربي في موازنة الآمدي، كتاب يصدر عن رابطة الحديث بالقاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٤٥.

العوامل التي مهدت للشعراء الأندلسيين

سبل القول على طريقة

مذهب العرب الأوائل في الشعر

لقد وجد مذهب الأوائل طريقه إلى الأندلس في مرحلة مبكرة من الوجود العربي الإسلامي هناك، فقد أشار ابن حزم إلى ذلك في معرض حديثه عن فضل الأندلس في الشعر بين سائر المظاهر الأدبية والثقافية الأخرى، إذ يقول: «ونحن إذا ذكرنا أبا الأجرب جعونة بن الصمة الكلابي[1] في الشعر لم نُباه به إلا جريراً والفرزدق لكونه في عصرهما، ولو

(١) هو أبو الأجرب جَعْوَنَة بن الصمة، كان مدّاحاً للصميل وزير يوسف بن عبدالرحمن الفهري، ولم يلحق دولة بني أمية، وهو من قدماء شعراء الأندلس ومما وقع من شعره:

ولقــد أراني مــن حبيبــي بمنــزل عــالٍ ورأســي ذو غــدائر أفــرُعُ

والعــيش أَغْيَــدٌ ســاقطٌ أفنــانه والمــاء أطيبــه لنــا والمرتــع

الحميدي، أبو عبدالله محمد ابن أبي نصر، ت: (٤٨٨هـ/ ١٠٩٥م)، جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، ق١/ ٢٩٣، حققه وقدّم له ووضع فهارسه: إبراهيم الأبياري،=

أنصف لاستشهد بشعره فهو جار علىٰ مذهب الأوائل لا علىٰ طريقة المحدثين»[1].

وجعونة هذا الذي ذكره كان من العرب الطارئين علىٰ الأندلس، مداحا للصميل وزير يوسف بن عبد الرحمن الفهري في عهد الولاة، وكان فارساً شجاعاً يسمونه عنترة الأندلس، ولم يبق من شعره إلا أبيات يسيرة لا تدل علىٰ هذا الذي قاله ابن حزم[2].

لقد حاول ابن حزم أن يجعل الشعر الأندلسي موروثا أندلسيا قديماً، بدأ مع الفتح العربي الإسلامي لشبه الجزيرة الأيبيرية؛ ذلك أنه كان يدرك

=دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٣؛ الضبّي: أحمد بن يحيىٰ بن أحمد بن عميرة، ت: (٥٩٩هـ)، بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، ص(٢٦١) إدارة إحياء التراث، دار الكاتب العربي، د ط، ١٩٦٧.

(١) المقري التلمساني، أحمد بن محمد بن أحمد المقري. (١٩٨٨م). نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج٣/ ١٧٧، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت.

(٢) عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة، بيروت، ط٧، ص ٤٤-٤٥.

قيمة التراث العربي الإسلامي للأندلسيين ودوره في نشأة الشعر الأندلسي، وفي النماذج التي احتذاها، والمجالات التي كان يتناولها[1].

علىٰ أنه يجب أن نشير هنا إلىٰ أن ابن حزم نفسه قد أشار إلىٰ أن الشعر المحدث قد وجد طريقه إلىٰ الأندلس أيضاً، فاحتذىٰ الأندلسيون طريقة المحدثين منذ أن كان الشعر المشرقي يشهد تجديد بشار وأبي نواس، ويقف علىٰ مفترق الطريق بين مذهبي أبي تمام والبحتري[2]، ويشير ابن حزم إلىٰ ذلك بقوله: «لو لم يكن لنا من فحول الشعراء إلا أحمد بن محمد بن دراج القسطلي لما تأخر عن شأو بشار بن برد و حبيب والمتنبي فكيف ولنا معه جعفر بن عثمان الحاجب وأحمد بن عبد الملك بن مروان وأغلب بن شعيب ومحمد بن شخيص واحمد بن فرج وعبد الملك بن سعيد المرادي وكل هؤلاء فحل يهاب جانبه وحصان ممسوح الغرة»[3]. ولا غرو في ذلك؛

(١) انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص ٤٧ – ٤٨.

(٢) انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص ٤٧.

(٣) المقري، نفح الطيب، ج٣، ١٧٨.

إذ إن الأندلسيين كانوا يلتفتون في كل شيء إلىٰ المشرق، فقد اتخذوا من شعر المشارقة المحدثين مثالاً يقلدونه، ونوراً يهتدون به، أي أنهم جعلوا المحدث إلىٰ جانب شعر العرب الأوائل- موروثاً لهم ينسجون علىٰ منواله، ويستوحون ما فيه، إلىٰ مرحلة متقدمة من التاريخ الأدبي الأندلسي[1].

لقد كانت هناك عدة عوامل مهدت للشعراء الأندلسيين تقليد مذهب العرب الأوائل في نظم الشعر كان منها[2]:

أولاً: والمؤدبون الذين كانوا قائمين بأمر هذا الشعر القديم وتقريبه إلى دارسي الأدب

فقد كانت هناك طبقة من المؤدبين الأندلسيين الذين منهم مَنْ ارتحل أكثرهم إلىٰ المشرق، واغترف مما فيه من علم وأدب، وعاد يدرس في جامع

(١) انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص ٤٧.

(٢) لمزيد من التفصيل انظر: الداية، محمد رضوان، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص ٧١؛ الجيلالي، سلطاني، «الثقافة المشرقية وأثرها في ترسيخ مذهب العرب في الشعر الأندلسي»، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ٥٣-٥٥.

قرطبة، وقرطبة يومئذ «دار القوم»[1]، فإلىٰ هؤلاء وإلىٰ طبقة المؤدبين المشارقة المهاجرين إلىٰ الأندلس وغيرهم من طلاب الحاجات، والىٰ تشجيع ولاة الأمر في الأندلس، يعزىٰ في إدخال ضروب الثقافة المشرقية بلاد الأندلس، من حديث وفقه ولغة وشعر وسير[2].

ومن أشهر المؤدبين الأندلسيين الذين رحلوا إلىٰ المشرق، جودي ابن عثمان (ت ١٩٨هـ) الذي كان أول من أدخل كتاب الكسائي (ت ١٨٩ هـ / ٨٠٥ م) المعروف بمعاني القرآن إلىٰ الأندلس، وتصدر الحلقات العلمية بقرطبة، وأظهر براعته في التعليم والتلقين، فنال بذلك حظوة لدىٰ أمراء بني أمية فقربوه إليهم وندبوه لتأديب أولادهم[3].

ومنهم أبو عبد الملك عثمان بن المثنىٰ القرطبي (ت ٢٧٣هـ) الذي

---

(١) انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص ٤٨ ؛ الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص ٧١.

(٢) انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص ٤٩.

(٣) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص ٢٥٦.

رحل إلىٰ المشرق فلقي جماعة من رواة الغريب وأصحاب النحو والمعاني، وأخذ عن محمد بن زياد الأعرابي وغيره، واجتمع إلىٰ أبي تمام فأخذ عنه ديوانه وأدخله الأندلس[1]. ومنهم أيضاً أبو عبدالله بن زيد الخشني القرطبي (ت ٢٨٦هـ) الذي طاف بلاد المشرق طلباً للعلم، فدخل مصر وبغداد، وأخذ كثيراً من كتب اللغة عن الأصمعي روايةً، ولقي الرياشي والزيادي، ورجع إلىٰ بلاده حاملاً معه كتباً كثيرة في الحديث واللغة والشعر الجاهلي، درسها لأهل زمانه، فشهد له بفصاحة اللسان والقدرة علىٰ فهم اللغة وأشعار العرب[2]. ومنهم أبو محمد السرقسطي (ت ٣٠٢هـ) الذي كان في مقدمة العلماء الذين أدخلوا للأندلس علماً كثيراً، وأول من عرَّف أهل الأندلس بكتاب العين للفراهيدي[3]. ومنهم أبو محمد قاسم بن عطاء البياتي القرطبي

---

(١) انظر: السيوطي، بغية الوعاة، ص ٣٢٤.

(٢) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين: ٢٨٤ ـ ٢٨٥؛ السيوطي، بغية الوعاة، ص ٣٧٦.

(٣) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين: ٢٨٤ ـ ٢٨٥؛ السيوطي، بغية الوعاة، ص ٣٧٦.

(ت ٣٤٦هـ) الذي رحل إلىٰ المشرق ونزل ببغداد، فسمع من ثعلب وابن قتيبة والمبرد، وانصرف إلىٰ الأندلس بعلم غزير، جعل طلبة العلم والأدب يشدون الرحلة إليه[1].

وكان من أوائل الكتب اللغوية التي هاجرت بصحبتهم كتب الأصمعي والكسائي والفراء والرياشي وأبي حاتم وابن الأعرابي وكتابا الفرش والمثال في العروض للخليل بن احمد وكتاب يعقوب بن السكيت في إصلاح المنطق ومؤلفات ابن قتيبة وأبي عبيد القاسم بن سلام، كما كان جودي النحوي وابن قاسم أول من ادخلا كتاب العين للخليل، أما في الشعر فان محمد بن عبدالله الغازي جلب الأشعار المشروحات كلها، وهاجر عباس بن ناصح لما سمع بنجوم أبي نواس، وروىٰ شعره[2].

ويعد أبو علي القالي (ت ٣٥٦هـ) من أشهر العلماء المشارقة الذين وفدوا إلىٰ الأندلس، حيث استقدمه عبد الرحمن الناصر (ت ٣٠٠ ـ ٣٥٠هـ)

---

(١) انظر: السيوطي، بغية الوعاة، ص ٢٧٥.

(٢) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين: ص ٢٦٣، ٢٨٥.

لتأديب ابنه وولي عهده الحكم المستنصر[1]. وكان القالي قد تثقف ثقافة واسعة في المشرق، وأخذ كثيراً عن شيوخه وخاصة ابن دريد والأخفش، في وقت كان المشارقة قد قطعوا شوطاً بعيداً في جمع اللغة والشعر، كما صنع الأصمعي في أصمعياته والمفضل الضبي في مفضلياته، فحوىٰ أبو علي ذلك كله وأدخله الأندلس، فسكن قرطبة وبها نشر علمه، فلجأ إليه الناس فسمعوا منه وتأثروا به، وألف كتباً كثيرة، أملاها عن ظهر قلبه في مواضع كثيرة، منها كتابه المعروف بـ«النوادر» وكتاب «الأمالي» وكتاب «المقصور والممدود» وكتاب «فعلت وأفعلت» وكتاب «البارع في اللغة» وكتاب «تفسير السبع الطوال»[2].

---

(١) انظر: أمين، أحمد. (١٩٦٩م). ظُهر الإسلام، ج٣، الطبعة الخامسة، د م، بيروت. ظهر الإسلام، م٢، ص ٢٢.

(٢) انظر: القفطي: الوزير جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف، ن(٦٢٤هـ) . (١٩٨٦م)، إنباه الرواة علىٰ أنباه النّحاة، ج٢/ (١١٨-١١٩)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، الطبعة الأولىٰ، (١/ ٢٠٥-٢٠٦)؛ السيوطي، بغية الوعاة، ص١٩٨؛ المقرّي، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ٤/ ٨٤ – ٨٥؛ الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص٥٤.

وقد أدخل القالي معه إلىٰ الأندلس عدداً كبيراً من الكتب والدواوين الشعرية، التي ذكر أسماءها ابن خير الإشبيلي في فهرسته، وهي «شعر ذي الرمة، وشعر عمرو بن قميئة، وشعر جميل، وشعر أبي النجم العجلي، وشعر معن بن أوس المزني، وشعر الحطيئة، وشعر النابغة الذبياني، وشعر علقمة بن عبدة التميمي، وشعر الشماخ بن ضرار، ونقائض جرير والفرزدق، وشعر الأعشىٰ ميمون بن قيس، وشعر عروة بن الورد، وشعر المثقب العبدي وشعر مالك بن الريب المازني، وشعر النابغة الجعدي، وشعر كثير عزة، وشعر ابن حجر التميمي، وشعر القطامي، وشعر الأخطل، وجزء من شعر عمرو بن شاس، وشعر عدي بن زيد العبادي، وشعر عبدة بن الطبيب، وشعر تميم بن أبي بن مقبل وشعر الأفوه الأودي، وشعر زهير بن أبي سلمىٰ، وشعر عبيد بن الأبرص، وشعر المرقش الأكبر والأصغر، وشعر سلامة بن جندل، وشعر قيس بن الخطيم، وشعر الطرماح بن الحكيم الطائي، وشعر امرئ القيس، وشعر دريد بن الصمة، وشعر أبي جلدة، وخمسة أجزاء من شعر رؤبة، وأربعة عشر جزءاً من شعر الهذليين، وشعر عمر بن أبي ربيعة

المخزومي، وشعر أبي النواس، وشعر جرير، وشعر طرفة بن العبد، وشعر طفيل الغنوي، وجزء من شعر أبي تمام بن أوس»[1].

وحمل أبو علي القالي معه أيضاً عدداً من كتب الأخبار، مثل «أخبار نفطويه وتقع في ثمانية وعشرين جزءاً، وخمسة أجزاء من أخبار ابن الأنباري، وسبعة أجزاء عن ابن أبي الأزهر، وثمانية وخمسين جزءاً من أخبار ابن دريد، وجزأين من أخبار وإنشادات عن الأخفش والمدخل للمبرد، والمهذب للدينوري، وكتاب الأحباس لأبي نصر، وجزءاً فيه عدة من أيام العرب ومعاني الشعر للباهلي وكتاب البهي للفراء.. والضيفان لثعلب، والعروض لابن درستويه»[2].

وهي كتب كان لها أثر كبير في تعضيد المدرسة الشعرية القائمة علىٰ

---

(١) انظر: فهرست ابن خير، الأشبيلي ٣٩٥ ـ ٣٩٧، الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص ٥٤ ـ ٥٥؛ مصطفىٰ عليان عبدالرحيم، تيارات النقد العربي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص ٢٠ – ٢١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٤م، ص ٢٠ ـ ٢١.

(٢) انظر: ابن خير، الأشبيلي فهرست، ص ٣٩٨ – ٣٩٩.

اتباع مذهب العرب[1]، فبهذه الدواوين الشعرية التي يغلب عليها الطابع العام لمذهب العرب، وبهذه الكتب اللغوية التي أدخلها وأملىٰ بعضها في حلقات المتأدبين والمتعلمين، يعد القالي «أول من أسس علوم اللغة وآدابها في الأندلس، وعليه تخرجت الطبقة الأولىٰ من اللغويين وأكابر الأدباء في هذه البلاد»[2].

ودخل الأندلس في مطلع القرن الخامس الهجري ثابت بن محمد الجرجاني الذي نزل بالأندلس في سنة (٤٠٦هـ/ ١٠١٥م) وكان فيلسوفاً فلكياً، ماهراً في اللغة والأدب وحفظ الشعر الجاهلي والإسلامي. وقد أملىٰ ثابت شرحاً لكتاب الجمل للزجاجي، كما شرح الحماسة لأبي تمام حبيب ابن أوس الطائي، وقد أسهم بدور مهم في ازدهار الدراسات اللغوية والأدبية بما قدمه من شروح لغوية لكتابين مهمين[3].

---

(١) انظر: الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص٥٤.

(٢) حسن، ابراهيم حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، دار الأندلس، م٣، ص٤٧٦.

(٣) انظر: ابن بسام الشنتريني، الذخيرة، ق٤، ج٧، ص ٩٠.

ثانياً: تدريس الشعر العربي المشرقي القديم من الجاهلية إلى نهاية العصر الأموي

فقد اشتغل عدد من المؤدبين والعلماء الأندلسيين والوافدين المشارقة بتدريس دواوين الشعراء القدماء والمجاميع الأدبية والمصادر التراثية التي يغلب عليها الطابع العام لمذهب العرب، الشعر القديم في مجالسهم، وقد أورد أبو بكر الزبيدي (ت٣٧٩هـ) أسماء جماعة من العلماء الذين اشتغلوا بتدريس الشعر القديم وإقرائه في حلقات الدرس المنتشرة في مساجد قرطبة وغيرها من المدن الأندلسية، ومن هذه الحلقات كان يتخرج العلماء والشعراء. فمنهم أبو عبدالله الغابي الذي «كان من أحفظ الناس لأخبار أهل الأندلس وإشعار شعرائهم... وكان يُقرأ عليه شعر حبيب»[1]. ومحمد بن عبدالله المعروف بابن الأصفر الذي كان ذا «بصر بمعاني شعر حبيب وغيره من إشعار المحدثين»[2]، وأبو العباس الطبيخي (ت ٣٥٢)

---

(١) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص ٢٩٠.

(٢) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص ٣٠٤.

الذي كانت له طريقة في الإقراء والتدريس تتميز ببسط معاني الشعر وتقريبها، فقد «كان بصيراً بمعاني الشعر حسن التلقين لم يتبلد فهمه عنها، وكان يقربها ويضرب الأمثال، حتىٰ عُرف بذلك»[1]، ويدل هذا الأمر علىٰ مهارة في طريقة التدريس، وتمكن من مادة الشعر العربي القديم.

وكان من أشهر الحلقات العلمية التي كان يقرأ فيها الشعر العربي القديم والمحدث ويدرس كما مرَّ هي حلقة أبي علي القالي، فقد أقرأ ما جلبه من الدواوين في حلقته الكبيرة في المسجد الجامع في قرطبة، وعنه اخذ كثير من طلبة العلم الأندلسيين الذين أشاعوا بين الأندلسيين الشعر القديم الذي كانوا قد تلقوه[2].

وأدخل صاعد بن الحسن البغدادي (ت ٤١٧ هـ) إلىٰ الأندلس طريقة جديدة في تدريس الشعر الجاهلي تتلخص في أن يقرأ الطالب القصيدة

---

(١) انظر: انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص ٣٠٤.

(٢) انظر: محمود، نافع. (١٩٩٠). اتجاهات الشعر الأندلسي إلىٰ نهاية القرن الثالث الهجري، دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»، بغداد، الطبعة الأولىٰ، ص ٩ – ٣١.

ثم يسأله أستاذه عن معاني الألفاظ فيقوم بالشرح معتمداً علىٰ قائمة من المعاني يكون قد استخرجها من المعاجم العربية[1].

وقد تكونت في مجالس أولئك المؤدبين نواة حركة نقدية ساذجة، فهم الذين كانوا يشرحون الشعر العربي المشرقي القديم من الجاهلية إلىٰ نهاية العصر الأموي لطلبتهم ويتكلمون في معانيه ويقربونها ويضربون الأمثال فيها، ويتتبعون ما فيها من المآخذ اللغوية والنحوية، وهم بذلك مكنوا للنماذج الشعرية المشرقية القديمة في البيئة الأندلسية[2].

إن ما كان يجري في هذه المجالس والحلقات العلمية يشير إلىٰ أن حفظ الأشعار العربية القديمة، وعلم معانيها ومعرفة ما فيها من خبر ولغة وأغراض بلاغية وميزات فنية شكل جزءاً مهماً مما كان يقرر علىٰ طلبة

---

(١) انظر: بالنثيا، آنخل جنثالث. (١٩٥٥). تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة: حسين مؤنس، من مختارات الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الأولىٰ، ص ٦٦.

(٢) انظر: عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص ٥١.

العلم، الذين كانوا يأخذون أنفسهم بما بحفظ ودراية ما يدرسون[1]. وقد كان لذلك أثر كبير في صقل المواهب الشعرية لدىٰ الأندلسيين، وتنمية ملكة النظم لديهم، وبالتالي في تعضيد المدرسة الشعرية القائمة علىٰ اتباع مذهب العرب الأوائل[2].

لقد وفرت دراسة الشعر العربي القديم فرصة علمية غنية للأندلسيين في جانبين، يتعلق الأول منهما بصقل موهبة شعرائهم المطبوعين واستعدادهم لصناعة النظم، من خلال اتجاههم إلىٰ التراث الشعري العربي القديم، والعناية به علىٰ مستوىٰ الحفظ والرواية والدارسة. أما الثاني فيتعلق

---

(١) انظر: الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص ٧١.

(٢) لقد تنبه بعض من النقاد العرب القدامىٰ إلىٰ أهمية رواية الشعر القديم ودراسته في تنمية ملكة النظم لدىٰ الشاعر، حول ذلك انظر: ابن طباطبا العلوي، محمد بن احمد بن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢ هـ)، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول، منشأة المعارف الإسكندرية، ط ٣، د.ت، ص ٤١، ٤٨؛ ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن علي الأزدي (ت ٣٤٦ هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرىٰ، القاهرة، د.ط، ١٩٥٥، ج١، ص ١٣٤.

بتوظيفهم لغة هذا الشعر وصوره ومضامينه في التعبير عن تجاربهم الشعرية[1].

ومما لا شك فيه أن هذه الكتب التي أدخلت إلىٰ الأندلس، خاصة كتب الشعر قد أسهمت في تثقيف النشء الأندلسي، الذي كان يتطلع إلىٰ معرفة ما وصل إليه المشارقة في مذهبهم الشعري، ويبدو للدارس أن هذه الكتب اللغوية والدواوين الشعرية كانت تؤلف إرهاصات أولية، مهدت لرسوخ المدرسة القالية التي كانت لها ـ فيما بعد ـ آثار بعيدة في الدوائر العلمية والأدبية الأندلسية.

ثالثاً: نشاط حركة تجارة الكتب بين المشرق والأندلس

لقد أسهم بعض التجار المشارقة الراحلين إلىٰ الأندلس في تنشيط حركة تجارة الكتب بين المشرق والأندلس؛ إذ كانوا قد لاحظوا إقبال الأندلسيين عامة، وولاة الأمر منهم خاصة علىٰ شراء الكتب العربية

(١) انظر: النصراوي، كريم عبدالواحد، مهيئات ملكة الشاعر الأندلسي في القرن الرابع الهجري، مجلة جامعة أهل البيت، العراق، م ١، ٢٠٠٥، ص ١٣٦-١٤٤.

المشرقية، علىٰ اختلاف مجالاتها العلمية، ومنها أمات المصادر الأدبية ودواوين الشعراء القدماء والمحدثين والمجاميع الأدبية وغيرها، فجلب هؤلاء التجار معهم إلىٰ بلاد الأندلس كثيراً من مصنفات أهل المشرق[1]؛ ذلك أن هذا النوع من التجارة كان يدر عليهم أرباحاً مجزية. وقد عمل ذلك علىٰ توسيع انتشار الثقافة المشرقية بين الأندلسيين علىٰ اختلاف طبقاتهم الاجتماعية[2].

وكان المشرق الإسلامي قد شهد خلال القرون الثالث والرابع والخامس للهجرة تطوراً وازدهاراً حضارياً وعلمياً كبيراً شمل عدداً كبيراً

---

(١) انظر: ضيف، شوقي، المدارس النحوية، دار المعارف، القاهرة،، ١٩٦٨م، ص ٢٩٠؛ السامرائي، خليل إبراهيم ، وآخرون، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، ص ٣٢٨، دار الكتاب الجديد، بيروت، د. ط، ٢٠٠٠؛ عبدالبديع، لطفي؛ وآخرون، الإسلام في المغرب والأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، د. ط، ٢٠١٢، ص٧٣- ٧٥؛ أدهم، علي، عبدالرحمن الداخل، ص١٧٥، تقديم: عباس محمود العقاد، دار الهلال، القاهرة، (د. ط)، ١٩٦٤، ص ١٧٥؛ عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص ٦٢.

(٢) عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص ٦٢.

من المجالات الثقافية والأدبية. وأزهرت حركة الترجمة عند العرب المسلمين بعد أن أسس الخليفة العباسي المأمون (١٩٨-٢١٨ هـ/ ٨١٣-٨٣٣ م) بيت الحكمة. وأهتم الخلفاء العباسيون بترجمة المصنفات العلمية لمشاهير العلماء اليونان من أمثال أبقراط وجالينوس وأفلاطون وأرسطوطاليس، وكانوا يبعثون العلماء إلىٰ أوروبا لشراء الكتب وجلبها إلىٰ بغداد الأمر الذي ساعد علىٰ نشر الثقافة والعلوم اليونانية بين المسلمين والحفاظ عليها كما ساعد كذلك علىٰ تنشيط حركة التبادل الثقافي بين أهل الأندلس وأهل المشرق الإسلامي.

ومن العوامل التي أدت إلىٰ ازدهار تجارة الكتب ورواجها بين المشرق وبلاد الأندلس اهتمام الخلفاء والأمراء والميسورين من أهل الأندلس بإنشاء المكتبات العامة والخاصة في القصور والمنازل. ويعد الخليفة عبد الرحمن الناصر من أشهر الخلفاء الأمويين الذين اهتموا بجمع الكتب وشغفوا بها وبعثوا إلىٰ الأمصار في طلبها. وفي عصره قدم إلىٰ

الأندلس أبو علي القالي كما سبق في سنة ٣٣٠هـ/ ٩٤١م، وجلب معه عدداً كبيراً من المصنفات القديمة. وفي عصره دخلت الكتب الطبية من المشرق، وجميع العلوم[1].

كما تشير المصادر إلىٰ اهتمام الخليفة الحكم المستنصر وعنايته بجمع الكتب وحبه للعلم والعلماء. فقد وفق الحكم في تأسيس مكتبة كبيرة جداً، فقد كان يبعث في طلب الكتب عدداً كبيراً من الوراقين والتجار إلىٰ شتىٰ الأقطار مثل بغداد والبصرة ومصر وغيرها من ديار المشرق، ليبتاعوا له كل ما تصل أيديهم إليه من الكتب القديمة والحديثة في العلوم المختلفة، وكان الحكم حريصاً علىٰ تزويد مكتبته بمختلف المصنفات العلمية والأدبية من مختلف أنحاء العالم الإسلامي، ومن ذلك أنه بعث ألف دينار عيناً ذهباً لأبي الفرج الأصفهاني يلتمس منه نسخة من كتاب الأغاني[2]. وقد

---

(١) الفَيّومي، محمد إبراهيم، تاريخ الفلسفة الإسلامية في المغرب والأندلس، ص ١٢٧-
راضي، علي محمد، الأندلس والناصر، ١٧٥، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د. ط)، ١٩٦٧، ص ٦٧.

(٢) انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص ٦٦.

أصبحت مكتبة الحكم المستنصر مركز إشعاع ثقافي في الأندلس[1]؛ وبلغ ما فيها أربعمائة ألف مجلد، وكان فهرسها في أربعة وأربعين مجلداً[2].

ومن الأمراء الأندلسيين في القرن الخامس الذين اهتموا بجمع الكتب في الأندلس وشجعوا علىٰ جلبها من كل مكان المظفر أبو بكر محمد ابن عبدالله بن مسلمة المعروف بابن الأفطس (توفي سنة ٤٦٠هـ/١٠٦٨م) صاحب بَطَلْيوس. وينقل المقري عن ابن الأبار أن المظفر كان محبًا لأهل

---

(١) انظر: ابن الأبّار، أبو عبدالله محمد بن عبدالله بن أبي بكر القضاعي، ت(٦٥٨هـ). (١٩٨٤). الحلّة السيراء في تراجم الشعراء من أعيان الأندلس والمغرب من المائة الأولىٰ للهجرة إلىٰ المائة السابعة، وضع حواشيه وعلّق عليه: حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ج١، ص ٢٠٢؛ الأندلسي، صاعد أبو القاسم بن أحمد، طبقات الأمم، ص ١٠٢، تحقيق: حياة علوان، دار الطليعة، بيروت، (د. ط)، ١٩٨٥، ص ١٠٢؛ المقري: نفح الطيب، ج١، ص ٣٨٥-٣٨٦؛ عباس، عصر سيادة قرطبة، ص ٦٦ - ٦٧.

(٢) الحجي، عبدالرحمن، التاريخ الأندلسي، ص ٣١٧، دار القلم، بيروت، (د. ط)، ١٩٧٦، ص ٣١٧؛ هاشم، زكريا، فضل الحضارة الإسلامية والعربية علىٰ العالم، ص٢٧٢، دار نهضة مصر، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص ٢٧٢. صلاح الدين خودابخش: حضارة الإسلام، ص ١٤٩، عباس، عصر سيادة قرطبة، ص ٦٦.

العلم، جماعة للكتب، ذا خزانة عظيمة[1]. ومن المكتبات الخاصة في هذا العصر «مكتبة أبي جعفر بن عباس، الذي جمع من الدواوين العلمية ما لم يُكن عند ملك، ومجاهد العامري، الذي جمع من دفاتر العلوم خزائن جمة، وكان لأبي محمد الأروشي همةٌ عالية في أقتناء الكتب وجمعها، وجمع من ذلك شيئاً عظيماً، وقد ساهمت هذه المكتبات في ازدهار الحركة الفكرية، وخلق وعي علمي شامل في الأندلس»[2]

رابعاً: وضع الأندلسيين شروحاً للشعر العربي القديم والمجاميع الأدبية المشرقية القديمة

لقد عمد عدد من اللغويين والأدباء الأندلسيين الذين عرفوا بـ«بالضبط في النقل والدقة في الجمع والتثبّت في الرواية»[3]، إلىٰ شرح عدد

(١) المراكشي، عبدالواحد بن علي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص ١٢٨، تحقيق: محمد سعيد العريان، دار الكتاب، الدار البيضاء، (د. ط)، ١٩٦٣، ص ١٢٨.

(٢) القيسي، فايز، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص ٦٣ – ٦٤، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٨٩.

(٣)الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص ٧١.

كبير من الشروحات اللغوية والأدبية لأمات المصادر الشعرية المشرقية ودواوين الشعراء المشارقة الذين كانوا من أتباع مذهب الأوائل[1]، وكان من أبرزهم عبدالله بن سليمان بن المنذر بن سالم القرطبي المعروف بـ دَرْوَدْ (ت ٣٢٥هـ) الذي شرح كتاب الكسائي[2]، وأحمد بن أبان بن السيد اللغوي الأندلسي (ت ٣٨٢هـ)، الذي كان قد أخذ عن أبي علي القالي وغيره من علماء الأندلس، وشرح كتاب الأخفش[3].

وأبو الحسن علي بن إسماعيل (ت ٤٥٨هـ) الذي شرح كتاب الحماسة لأبي تمام[4].

---

(١) انظر: الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص ٧١.

(٢) انظر: بغية الوعاة، ص ٢٨٣.

(٣) انظر: الصفدي، صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي (تـ ٧٦٤هـ)، الوافي بالوفيات، نشر هملوت ريتز، باعتناء د. إحسان عباس، قسبادن: دار النشر فرانرشتايز، ١٩٦٩م، ج ٦، ص ١٩٨.

(٤) انظر: السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن (ت٩١١هـ/ ١٥٠٥م)، (١٩٦٤). **بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج١، مطبعة عيسىٰ الحلبي وشركاه، القاهرة، ص ٣٢٧؛ الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص ٧٣.

ويوسف بن سليمان بن عيسىٰ الأعلم الشنتمري (ت ٤٧٦هـ) الذي شرحَ أبيات الجمل للزجاجي شرحـًا مفرداً[١]، وشرح ستة دواوين لأشهر شعراء الجاهلية، وفحولهم، وهم: امرؤ القيس، والنابغة الذبياني، وعلقمة بن عبده التميمي الفحل، وزهير بن أبي سلمىٰ، وطرفة بن العبد البكري، وعنترة ابن شداد العبسي[٢].

وأبو عبيدالله عبدالله بن عبدالعزيز بن أبي مصعب البكري (ت ٤٨٧هـ) الذي له شروح علىٰ كتب منها، كتاب النوادر للقالي وأمثال أبي عبيد[٣]، والوزير أبو بكر عاصم بن أيوب البطليوسي (ت٤٩٤هـ) الذي شرح الأشعار الستة الجاهلية[٤]، وأبو محمد عبدالله بن السيد البطليوسي (ت

(١) انظر: القفطي، إنباه الرواة، ص ٤ / ٥٩ ـ ٦٠.

(٢) انظر: القفطي، إنباه الرواة، ص ٤ / ٥٩ ـ ٦٠؛ ابن خير، الفهرست، ص ٣٥٨.

(٣) انظر: السيوطي، بغية الوعاة، ص ٢٨٥.

(٤) انظر: البطليوسي، الوزير أبو بكر عاصم بن أيوب (ت٤٩٤هـ)، الأشعار الستة الجاهلية، تحقيق ناصيف سليمان عواد ولطفي التومي، منشورات المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت- ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م.

٥٢١هـ) صاحب شروح عديدة أهمها شرحه علىٰ كتاب أدب الكاتب لابن قتيبة[١]، وأبو الحسن علي الأنصاري المعروف بابن الباذش (ت ٥٢٨هـ) وله شرح علىٰ كتاب الإيضاح لأبي علي الفارسي[٢].

ولقد أسهمت هذه الكتب المشروحة علىٰ اختلافها في توضيح المسائل اللغوية والشعرية وتقريبها إلىٰ أذهان الأندلسيين، كما أسهمت في إثراء مواهب الشعراء الأندلسيين؛ ذلك أن الأديب أو الشاعر لا يكفيه فهم الشعر أو حفظه في إبداعه الفني إلا إذا كان علىٰ دراية ومعرفة بقضايا اللغة والنحو.

لقد كانت هذه الكتب المشروحة من العوامل التي مهدت للشعراء الأندلسيين سبل القول علىٰ طريقة مذهب العرب في الشعر[٣]، وساعدت في الوقت نفسه علىٰ وجوده واستمراره في الأندلس.

---

(١) انظر: القفطي، إنباه الرواة، ص ٢/ ١٤١؛ السيوطي، بغية الوعاة، ص ٢٨٨.

(٢) انظر: السيوطي، بغية الوعاة، ص ١٣٨.

(٣) انظر: الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص ٧١.

اتخاذ معايير عمود الشعر العربي القديم أساساً للحكم على شعر الأندلسيين

ومن مظاهر اهتمام الأندلسيين بمذهب العرب الأوائل اتخاذهم معايير الشعر العربي القديم أساساً للحكم علىٰ أشعار شعرائهم، التي كانت تقال في مجالس الشعر المعقودة في قصور الأمراء، ومن ذلك أن القاضي محمد بن عباد أظهر تعجبه بما أورده بعض شعرائه من ألفاظهم ومعانيهم، ونقد علىٰ ابن عبدالعزيز قوله في تشبيه الأقحوان في قوله[1]:

فـــــالنرجس الغـــــض تـــــبر في صـــــفرة منـــــه محضـــــه
والأقحـــــــوان بيـــــــاضٌ كأنـــــه ســـــمط فضـــــه

فقال القاضي بن عباد يعرض بابن عبدالعزيز ويعاتبه في عدم المقاربة

---

(١)ابن بسام، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني. (٢٠٠٠م). الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق٢/ ج٣، ١٦١-١٦٢، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولىٰ.

بين المشبه والمشبه به في قوله المذكور:

أبلـــغ شـــقيقي عنـــي مقالـــة لتمضـــه

بـــأن وصـــف الأقـــاحي الـــذي وصـــفت لـــم ارضـــه

هـــلا وصـــفت الأقـــاحي بـــأكؤسٍ مـــن فضـــه

ونقد أبو سالم العراقي وكان حاضراً في مجلس من مجالس المعتمد ابن عباد، غياب تناسق اللفظ مع المعنىٰ وأدائه له، في بيت لابن عمار، يقول فيه(١):

سجاياك إن عافيت أندىٰ وأسمح وعذرك إن عاقبت أجلىٰ وأوضح

وختمها بقوله:

وبين ضلوعي من هواه تميمة ستنفع لو أن الحمام يجلح

(١) ابن بسام، الذخيرة، ق ٢/ ج٣، ص ٣١٩-٣٢١.

فجعل من بالحضرة من أعداء ابن عمار ينتقدون الشعر ويطلبون له عيب ويقولون: أي معنىٰ أراد؟ ما قال شيئا ولا كاد: فقال لهم المعتمد: مهما سلبه الله من المروءة والوفاء، فلم يسلبه الشعر، إنما قلب بيت الهذلي:

وإذا المنيــة أنشــبت أظفارهـــا　　　ألفيـــت كـــل تميمـــة لا تنفـــع

فسكت القوم إلا أبا سالم العراقي فانه جعل يتمضغ بقوله في القصيدة:

ولـم لا وقـد أسـلفت وداً وخدمـة　　　يكـران في ليـل الخطايـا فيصـبح

ويقول: ما معناه، وهلا بدل هذا اللفظ بسواه، فتعبث به المعتمد متحديا أن يغير العبارة، بقوله: أبا سالم أزله ....

وعمد بعض الأمراء الأندلسيين إلىٰ اتخاذ المفاضلة بين شعرائهم وشعراء المشرق القدماء أسلوباً للحكم علىٰ جودة أشعارهم، ومن ذلك ما أنشده عبدالجليل بن وهبون من قصيدة يمدح بها الرشيد بن المعتمد بن

عباد[1]:

قـل للرشيـــدِ وقـد هَبَّـتْ عوارفُـهُ أسرفْتَ يا ديمةَ المعْروف فاقتصِـدِ

أشكو إليكَ الندىٰ من حيث أشكُرُهُ لو فاضَ فيضـاً علىٰ البَحْرَين لـم يزدِ

وقد تطاول ابن عبدالجليل مدلاً بقوله غير محتسب لأحد فيه حسناً.

فقيل له: فأين أنت من قول أبي عبادة ويقصد البحتري:

تَنَصّـبَ البَـرْقُ مُخْتَـالاً، فقُلْـتُ لـه: لوْ جُـدتَ جُـودَ بني يَزْدَادَ لـم تَـزِدِ

قال: فبدا عبوسه، وتضاءل حتىٰ كدت أدوسه، وقال: كسرتني والله، لو خطر هذا علىٰ بالي ما قلت ذلك.

وتكشف هذه الأمثلة وغيرها عما كان يحظىٰ به الشعر العربي القديم من تقدير وإكبار لدىٰ الأندلسيين الذين اتخذوا معايير الجودة فيه أساساً للحكم علىٰ جودة شعر الأندلسيين.

---

(١) ابن بسام، الذخيرة، ق ٢/ ج٣، ص ٣٧٥-٣٧٦.

لقد كان من نتائج ذلك أن اتكأ بعض شعراء الأندلس في مذهبهم الشعري- كما أشار ابن حزم في حديثه عن الشاعر جعونة بن الصمة الكلابي(١)- علىٰ ما رووه من نماذج شعرية لشعراء جاهليين وإسلاميين وأمويين وما درسوه وجمعوه من جزازات لهم؛ ذلك أنهم وجدوا فيها الأنموذج الشعري الذي يحتذىٰ، والمنارة الأدبية التي بها يهتدىٰ، فغلب علىٰ كثير من قصائدهم طابع مذهب الشعراء العرب القدامىٰ، من أمثال امرئ القيس، وطرفة بن العبد وعنترة العبسي، وذي الرمة وغيرهم ممن كان لهم الفضل في توجيه شعراء الأندلس. كما يستطيع الباحث أن يقف علىٰ تلاقي نماذج من الشعر الأندلسي مع نماذج من الشعر العربي القديم، من حيث الصفات العامة والموضوعات الشعرية المتعارف عليها من مدح ورثاء وغزل وهجاء، ويؤكد هذا ما ذهب إليه ابن بسام في كتاب الذخيرة حين قال: «إن أهل هذا الأفق ـ الأندلس ـ أبوا إلا متابعة أهل المشرق يرجعون إلىٰ أخبارهم المعتادة رجوع الحديث إلىٰ قتادة حتىٰ لو نعق بتلك الآفاق غراب،

---

(١) انظر: المقرّي، نفح الطيب، ج٣/ ١٧٧؛ عباس، رسائل ابن حزم الأندلسي، ج٢/ ١٨٧، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٧.

أوطن بأقصىٰ الشام والعراق ذباب، لجثوا علىٰ هذا صنما، وتلوا ذلك كتاباً محكماً»[1].

ولكن يجب ألا يفهم من قول ابن بسام السابق أن عمل الشعراء الأندلسيين كان محض محاكاة جامدة، وأن احتذاءهم الشعراء المشارقة وتأثرهم بهم وتقليدهم إياهم يعني انعدام الشخصية الأدبيّة الأندلسيّة، بل كان ذلك إعجاباً بالاتجاه الشعري المشرقي القديم أولاً، ورغبة في أثبات مقدرتهم وتفوقهم الفني ثانياً.

إن عمل الشعراء الأندلسيين لم يكن محض محاكاة جامدة لما كان يصلهم من نماذج شعرية مشرقية، فهم كانوا قد عادوا إليها واتصلوا بها، وتمثلوها وأفادوا منها، مدفوعين في ذلك بشعور الانتماء إلىٰ الأصل والرغبة في استمرار الارتباط به. وجاءت محافظتهم علىٰ التقاليد الفنية للشعر العربي القديم صورة من صور هذا الانتماء؛ ذلك أن ظاهرة تقليد الشعراء الأندلسيين لها مرتبط بالشكل والموضوع دون المضمون؛ أي

---

(١) انظر: ابن بسام، الذخيرة، ق١ م١ ص ١٢- ٢٠.

مرتبط بمنهج القصيدة ولغتها وموسيقاها وأخلاقياتها، لا بمعانيها وصورها التي كانت في معظم الأحيان وليدة الطبيعة الأندلسية، فلم تكن حياة الشعراء الأندلسيين في وسطهم الاجتماعي، بسيطة قريبة من حياة البداوة، وإنما كانت حياتهم حياة أندلسية متحضرة، فأصابهم مع تقدم الزمن وتطور الحضارة ما أصاب شعراء بغداد في عصر بني العباس، فأصبحوا يصطنعون الجديد في الرثاء والغزل والمجون والخمر ووصف الطبيعة[١]

لقد كان ذلك الأمر تعبيراً عن أكبار الأندلسيين للإنتاج الشعري المشرقي من جهة، وتأكيداً لوحدة المنابع الفكرية والثقافية من جهة ثانية، وأن الأَدَبَيْن المشرقي والأندلسي مكتوبان بلغة واحدة هي اللغة العربية، فضلاً عن أن الصلة الثقافية والعلمية الوثيقة بين المشرق والأندلس كانت قوية متينة مستمرة طوال العصور التاريخية[٢].

---

(١) هيكل، الأدب الأندلسي، ص ١٥؛ سلطاني، «الثقافة المشرقية وأثرها في ترسيخ مذهب العرب في الشعر الأندلسي»، ص ٥٧-٥٨.

(٢) لمزيد من التفصيل انظر: عباس، عصر سيادة قرطبة، ص ٤٣ – ٦٢.

الفصل الثاني

تأثير مذهب الشعراء الأوائل

في مضامين الشعر الأندلسي

لقد كان الشعراء الأندلسيون يولّون وجوههم دائماً نحو المشرق، يقلِّدون شعراءَه في مذاهبهم ومناهجهم، ولعلَّهُ من أجل ذلك شاعت عندهم فكرة معارضة قصائد المشارقة [1] في شكلها ومعانيها. فالأندلس تستعير من المشرق موضوعات شعرها ومعانيه وأساليبه، وكل ما يتصل به.

وإلىٰ ذلك يشير ابن بسام بقوله:

«إلا أنّ أهل هذا الأفق، أبَوْا إلّا مُتابعة أهل الشرق، يرجعون إلىٰ أخْبارهم المعتادة رجوع الحديث إلىٰ قتادة [2]، حتىٰ لو نعق بتلك الآفاق

---

(١) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشِّعر العربي، الطبعة العاشرة «طبعة منقحة»، دار المعارف، كورنيش النيل- القاهرة، ١٩٩٠، ص (٤٣٤-٤٣٥).

(٢) هو قتادة بن دعامة بن عُكابة السّدوسي، كان من حفاظ زمانه، وقد كان من علماء الناس بالقرآن والفقه، وكان قدوة المفسّرين والمحدِّثين؛ وقيل هو أبو الخطاب السدوسي

غُراب، أو طَنَّ بأقصىٰ الشام والعراق ذُباب، لجَثَوْا علىٰ هذا صَنماً، وتَلَوْا ذلك كتاباً مُحْكَماً، وأخبارهم الباهرة، وأشعارهم السائرة، مَرْمَىٰ القضية ومُناخ الرذّية»[1].

علىٰ أنه يجب الإشارة إلىٰ أن الإبداع الأدبي في الأندلس قد تجلَّىٰ في ابتكار الأوزان الجديدة التي تتعلق بالموشح من حيث الإيقاع والوزن، أما

البصري الضرير الأكمه، روىٰ الحديث عن مجموعة من العلماء الثقات ورووْا عنه،= =وهو حجة بالإجماع، وُلد سنة (٦٠هـ)، وتوفي سنة (١١٨هـ)، وكان رأساً في العربية والغريب وأيام العرب وأنسابها؛ انظر الذهبي، الإمام شمس الدِّين أحمد بن عثمان الذهبي، ت (٧٤٨هـ/ ١٣٧٤م)، سِيَر أعلام النبلاء، تحقيق: شعيب الأرنؤوطي (ج٥/ ١٦٩-١٨١) الطبعة الخامسة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ٢٠٠٠م، وفي طبقات علماء الحديث قال قتادة: «ما قلت لمحدِّث قطُّ: أَعِد علَيَ، وما سمعتْ أُذناي شيئاً قطُّ إلا وعاهُ قلبي»، الدمشقي الصالحي، الإمام أبو عبدالله محمَّد بن أحمد بن عبد الهادي (ت(٧٤٤هـ/ ١٣٧٠م) طبقات علماء الحديث، تحقيق: أكرم البوشي وإبراهيم الزّيبق، (ج١/ ١٩٥-١٩٨) الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٦.

(١) ابن بسَّام: الذخيرة، (ق١ ج١/ ١٩-٢٠).

من حيث المعاني، فقد تفوّق الشعراء الأندلسيون في جانبين هما: شعر الطبيعة، ورثاء المدن[1].

وتجدر الإشارة إلىٰ أن الشعراء الأندلسيّين الذين اقتصروا في شعرهم التقليدي علىٰ أوزان المشرق وموضوعات الشِّعر المشرقية، فاستندوا إلىٰ المعاني والأَخْيلة المشرقية إلىٰ حدٍّ يصعب معه التمييز بين المشرقي والأندلسيّ إذ: «لو أغمضنا أعْيُنَنا وجهلنا قائل القصيدة: أهو شرقيٌّ أم أندلسيٌّ، لم نكد نحكم حكماً صحيحاً جازماً علىٰ الشاعر أغربيٌّ هو أم شرقيّ، ولذلك كثيراً ما تنسب بعض الأبيات إلىٰ أندلسي، ويَنْسبها بعضهم إلىٰ مشرقي لعدم التمييز الواضح حتىٰ عند الخبراء»[2].

لقد كانت محافظة الشعراء الأندلسيين علىٰ تقاليد الشِّعر العربي ومقوماته الفنية تمثل مرحلةً طويلةً من مراحل الشِّعر الأندلسيّ، وذلك من

---

(١) انظر: ضيف، الفن ومذاهبه، ص٣٨٣.

(٢) أمين، أحمد، ظُهر الإسلام، الطبعة الخامسة، د م، بيروت، ١٩٦٩م، ج٣/ ١٠٤-١٠٥.

أجل المحافظة علىٰ التقاليد الفنية للقصيدة العربية، وليس لمُجرَّد التقليد[1].

وليس غريباً أن يشيع مثل ذلك التفكير المحافظ بين أبناء الأندلس الشِّعراء، شأنهم بذلك شأن أقرانهم من الأندلسيّين الذين حافظوا علىٰ تقاليدهم المشرقية في شتىٰ مناحي الحياة، وبما أنه لا يمكن عزل الأندلس عن الثقافة العربية الإسلامية في شتىٰ المجالات الثقافية والاجتماعية والدينية، لذلك لا يمكن عزل الأدب الأندلسيّ عن أصله وجذوره العربية، فهو فرعٌ علىٰ أصل، لذلك كانت تعابير الأندلسيّين عن مشاعرهم مشابهة لتلك التعابير المشرقية القديمة، فعندما تثور نفس الأندلسيّ في الفخر والحماسة تجدها كحماسة المشرقيين وفخرهم، وكذلك الغزل والمدح والهجاء والرثاء، ويقوم هذا التأثر علىٰ القواعد الثابتة التي تفصل بين التقليد

(١) الدقاق، ملامح الشِّعر الأندلسيّ، (٦٥-٦٧).

من جهة، والمحاكاة والتأثر والتناص من جهة أخرىٰ، بكل موضوعات

الشِّعر الأندلسيّ.

الغزل

يعدُّ موضوع الغزل من الموضوعات الشعريّة التي تأثرّ بها الشعراء الأندلسيون بمذهب الأوائل من الشعراء المشارقة، فقد عمد الشعراء الأندلسيون إلىٰ التأثر بالنصوص الشعرية التي نظمها شعراء العصر الجاهلي والإسلامي والأموي في الغزل، إذ ليس -علىٰ حدِّ قول ابن بسام-: «الفضلُ علىٰ زمنٍ بمقصور؛ وعزيزٌ عليَّ الفضل أن يُنكر، تقدَّم به الزمان أو تأخّر، ولحىٰ اللهُ قولهم: الفضل للمتقدم، فكم دُفِنَ إحسان، وأُخْمِلَ فُلان، ولو اقتصر المتأخرون علىٰ كتب المتقدمين، لضاع علمٌ كثير، وذهب أدبٌ غزير»[1].

لقد استطاع الشِّعر الأندلسيّ التعبير عَمَّا يدور في خلد الأندلسيّين من مشاعر وعواطف تحاكي معاناتهم مع مَنْ يحبّون، والشاعر الأندلسيّ كغيره من الشِّعراء السالفين يُعبِّر عن عواطفه تجاه محبوبه ويصوّر لنا حالته

---

(١) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق١ ج١/ ٢٣).

النفسية، وفق سعادته وعدمها. ولقد جاء شعر الغزل الأندلسيّ في القرن الخامس الهجري يمثّل اتّجاهين مختلفين عن بعضهما هما: الاتجاه المحافظ ويظهر هذا الاتجاه في الغزل العذري العفيف المحافظ علىٰ التقاليد والأعراف الاجتماعية، والاتجاه الآخر هو الغزل الحسي الماجن الذي يركّز علىٰ وصف الجسد والتمتع به في ليالي السمر ومجالس الخمر، ومهما اختلفت ميول الأندلسيّين وتباعدت، تبقىٰ معاني أوائل المشارقة مؤثرة في غزلهم وظاهرة في اشعارهم، وهذا الأمر لا يقصر الفضل علىٰ المتقّدمين، ولكن المعاني مطروحة أمام الجميع ومنها ينهلون، وستعنىٰ الدراسة في ايضاح مدىٰ تأثّر الأندلسيّين في غزلهم بمعاني الأوائل من الشِّعراء المشارقة، وكيف استطاع الأندلسيّون محاكاة تلك المعاني، ففي قول ابن شهيد التالي:[1]

ولمَّــــا تَمــــلَّأ مِـــــنْ سُـــــكْرِهِ   ونَــــامَ ونَامَــــتْ عُيــــونُ العَسَــــسْ

(١) ابن شهيد الأندلسي، الديوان، (ص١٢٠).

دَنَـوْتُ إليـهِ علـىٰ بُعْـدِهِ دُنُـوَّ رَفيـقٍ دَرَىٰ مـا الـتَمَسْ

أَدُبُّ إليـهِ دَبيـبَ الكَـرىٰ وأَسْـمو إليـهِ سُـمُوَّ الـنَّفَسْ

وَبِـتُّ بـهِ لَيْلَتـي ناعِمـاً إلـىٰ أنْ تَبَسَّـم ثَغْـرُ الغَلَـسْ

أُقبِّـلُ مِنـه بيـاضَ الطُّـلا وأَرْشِـفُ مِنْـهُ سـوادَ اللَّعَـسْ

ما يكشف لنا مدىٰ ذلك التأثير، فقد عمد ابن شهيد في رسالة التوابع والزوابع إلىٰ نظم هذه الأبيات، لإظهار قدرته علىٰ محاكاة الشِّعراء المتقدمين، والإتيان بالمعاني العقيمة، إذ عارض امرأ القيس في بيته المشهور[1]:

سَـمَوْتُ إليْهـا بَعْـدَما نَـامَ أَهْلُهـا سَمُوَّ حَبَابِ الماءِ حـالاً علىٰ حالِ

إن المعنىٰ الذي يفيده بيت امرئ القيس هو الدّنوّ والاقتراب من الحبيب بخفة ولطف دون أن يشعر بذلك أحد، وقد استطاع ابن شهيد

(١) أمرؤ القيس، الديوان، حققه وبوّبه وشرحه: حنّا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٩.

الوصول لذلك المعنىٰ من خلال أبياته السابقة، دون أن ينقص المعنىٰ المراد، وقد حاول عمر بن أبي ربيعة الوصول إليه لكنه قصّر عنه وافتضح أمره ولم يستطع إخفاء أمره إذ قال[1]:

ونَفَّضْتُ عنِّي النَّوْمَ أَقْبَلْتُ مِشْيَةَ الـ ـحُبابِ ورُكْني خِيفَةَ القَوْم أَزْوَرُ

وقد كشف ابن شهيد عن براعته في صياغة معنىٰ امرئ القيس ولكن في غير العروض الذي نظمه عليه امرؤ القيس، وإلىٰ ذلك يشير بقوله: «إذا اعتمدت معنىً قد سَبَقَكَ إليه غيرك فَأَحْسِن تركيبَهُ، وأرقَّ حاشيتَهُ فاضربْ عنهُ جُمَلةً، وإنْ لم يكنْ بدٌّ ففي غير العروض التي تقدم إليك ذلك المحسن»[2].

ويُعدُّ قولُ امرئ القيس السابق هو من المعاني العُقم، وقد أعرض

(١) ابن بسَّام، الذخيرة، ق١، ج١/ ٢٣.

(٢) ابن شهيد الأندلسيّ، رسالة التوابع والزوابع، ص(١٣٥)؛ ابن بسَّام، الذخيرة، (ق١ ج١/ ٢٢٣).

عنها الشِّعراء لعلمهم أنّ من تعرّض إليها مفتضح كما حصل لابن أبي ربيعة، وقد فسّر حازم القرطاجي هذا النوع من المعاني وهي المعاني العقيمة التي لا ارتسام لها في الخاطر وإنما يُهتدىٰ إليها اهتداءً، بقوله: «وهي كلّ ما نَدَرَ من المعاني فلم يوجد له نظير، وهذه هي الرتبة العليا في الشِّعر من جهة استنباط المعاني، من بلغها فقد بلغ الغاية القصوىٰ من ذلك؛ لأنّ ذلك يدلُّ علىٰ نفاذ خاطرِ وتوقّد فكره حيث استنبط معنىٰ غريباً، واستخرج من مكامن الشِّعر سرّاً لطيفاً»[1].

---

(١) القرطاجني، أبو الحسن حازم، (ت٦٨٤هـ-١٢٨٥م)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمَّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، (ص١٩٤-١٩٥)؛ وقد قسم المعاني ثلاثة أقسام من حيث تكون قديمة متداولة، أو جديدة مخترعة، وهي ما يوجد مرتسماً في كل فكر ومتصوّراً في كل خاطر، وما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض، وما لا ارتسام له في خاطر وإنما يتهدّىٰ إليه بعض الأفكار في وقت ما، فيكون من استنباطه، والقسم الثالث هو العقيم، وقد سُمّي هذا النوع من المعاني بـ«المخترع» وهو ما لم يُسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشِّعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه، كقول امرئ القيس: سموت إليها.....، فإنه أول من طرق هذا المعنىٰ وابتكره، وسلّم إليه الشِّعراء، فلم ينازعه أحد إياه؛ طبانة، معجم البلاغة العربية، (ص١٩٧).

وقال ابن شهيد أيضاً[1]:

ولما فشا بالدّمْع من سرّ وجْدنا إلىٰ كاشحينا ما القلوبُ كَواتمُ

أَمَرْنا بِإمساكِ الدِّمُوع جُفونَنَا ليشْجي بما يطوي عَذولٌ

فَظلّت دموعُ العينِ حيْرىٰ كأنَّها ولائمُ خِلالَ مآقينا لآلٍ توائمُ

أبىٰ دَمْعُنا يجري مخافَة شامتٍ فنظّمَهُ بيْنَ المحاجِرِ ناظِمُ

ورَاقَ الهوىٰ منَّا عيونٌ كريمةٌ تبسّمْنَ حتىٰ ما تَروقُ المباسِمُ

وهي من باب تشبيه الدموع باللآلئ، والسعي إلىٰ إخفاء الدموع خشية لوم الواشين والعاذلين، وقد تأثر الشاعر بهذا المعنىٰ المتداول، ولكنّه برع في «التطويل»[2]، لإيصال المعنىٰ، وقد تأثّر بقول قيس بن الملّوح في

(١) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق١ ج١/ ٢٤٩).

(٢) التطويل: وهو نقيض الإيجاز، وهو من الإطناب إذا كانت الزيادة لفائدة. طبانة، معجم البلاغة العربية، (ص٣٩١)؛ وهو التعبير عن المعنىٰ بألفاظ كثيرة، وقيل: «فإن مثال الإيجاز والإطناب، والتطويل مثال مقصد يُسلك إليه ثلاثة طُرق، فالإيجاز هو أقرب الطرق الثلاثة إليه، والإطناب والتطويل هما الطريقان المتساويان إليه في البعد، إلا أن=

إخفاء الدموع بقوله[1]:

نَظَـرْتُ كـأنِّي مــن وراء زُجَاجــةٍ إلـىٰ الـدَّار مِـنْ مـاءِ الصـبابةِ أَنْظُـرُ

فَعَيْنـايَ طـوراً تَغْرقـانِ مـن البُكـا فأَعْشَـىٰ، وطَـوْراً تُحسـران فَأُبْصِـرُ

ويكثر هذا المعنىٰ في قصائد الغزل العذري الذي يصوّر اللوعة والمكابدة في الهوىٰ، وقد تطرّق إليه الأندلسيّون في كثيرٍ من قصائدهم التي تحدّثوا فيها عن الحرمان والأسىٰ نتيجة الحب وما يتعلّق به، وقد طرقه أبو بكر ابن بقي إذ قال[2]:

=طريق الإطناب تشتمل علىٰ متنزه من المنازه لا يوجد في طريق طويل»؛ أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، (ج٢/ ٢٧٢).

(١) الأبيات ليست في ديوان قيس بن الملوّح وقد وردت في الذخيرة منسوبة إليه؛ الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي (ت٤٥٣هـ) زهر الآداب وثمر الآداب، تحقيق: قاسم محمَّد وهب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، د ط، ١٩٩٦، (ق٣/ ٣٤١).

(٢) ابن بسَّام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، (ق٢ ج٣/ ٤٦٥)؛ وابن بقي هو يحيىٰ بن محمَّد بن عبدالرحمن، الشاعر الوشاح من سرقسطة، وأدّب بإشبيلية، وتوفي بوادي آش سنة (٥٤٠هـ)، وسمّي بالوشّاح لأن له أكثر من ثلاثة آلاف موشحة وقصائد ومقطعات، تمَّ جمع أشعاره في مجلة المورد وهي منقولة عن الذخيرة؛ انظر ابن بسَّام، الذخيرة، (ق٢ ج٣/ ٤٥٩).

لَـمْ أَنْـسَ إذ وَدَّعْتُـهُ وقـد الْتقَـتْ   مِنِّـــي هنالـــك بالبُكـــا عَيْنـــانِ

يَرْنـــو بنرْجَسَـــةٍ إلـــيَّ ورُبَّمـــا   قـــرَعَ الأقـــاحَ بيَاســـمين بَنـــانِ

لم يلتزم الغزل الأندلسيّ بالمعاني الغزليّة المحافظة أو بالحب وإنما طرق جميع معاني الغزل، فنجد قصائد محافظة علىٰ تقاليد الحب وأعراضهِ العفيفة التي يصوّر الشاعر من خلالها معاناته ومكبوتاته؛ وهذا النوع. «يعتمد إلىٰ وصف العواطف المتأجِّجة التي تورق صاحبها وتُقلِقُهُ، بحيث لا يسمح له بالتفكير بأي لذَّة مادية، وإنّما اللذة الوحيدة التي تملك عليه شعوره وتستأثر بعواطفه هي لذة الألم بأنه يحبّ»[1].

لقد التزم الشعراء الأندلسيّون بهذا النهج في وصف عواطفهم في لحظة الفراق والبعد، ووصف ما ينتج عن ذلك من ألم ولوعة كما في قول

---

(١) التميمي، شاكر هادي، البُنىٰ الثابتة والمتغيرة لشعر الغزل في صدر الإسلام والعصر الأموي، دار الصادق الثقافية، دم/ ط١، ٢٠١٢، (ص: ٧٤).

المعتمد[1]:

دارىٰ الغــــرامَ وَرامَ أَن يَتَكَتَّمـــــا ... وَأَبــىٰ لِســـانُ دُموعِــهِ فَتَكَلَّمـــا

رَحَلــوا وَأَخفــىٰ وَجــدَهُ فَأَذاعَــهُ ... مــاءُ الشُّـجون مُصـرِّحا وَمجمجمـا

وَســـايَرَتُهُم وَاللَيــلُ غُفــلٌ ثَوبُــهُ ... حَتّـــىٰ تَـــراءىٰ لِلنَـــواظِرِ مَعلمـــا

فَوَقفـــتُ ثَـــمَّ محيّـــراً وَتســـلّبت ... مِنــي يَــدُ الاصــباحِ تِلــكَ الأُنجُمــا

ومعنىٰ البيت الأخير كمعنىٰ بيت مجنون ليلىٰ الذي يقول فيه[2]:

فَأَصْبَحْتُ مـن لَيْلىٰ الغـدَاةَ كنـاظِرٍ ... من الصُّبحِ في أعقـاب نَجْـمٍ مُغَـرَّبِ

فالمُعْتَمِد يصف حالته وقد أخفىٰ عواطفه وافتُضِحَ أمره بسبب

---

(١) ديوان المعتمد بن عبّاد، جمع وتحقيق: حامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، مراجعة طه حسين، (ص: ٢٦) دار الكتب المصرية، ط٢، ١٩٧٩؛ والأبيات قالها المعتمد بعد أن لأرسل حظاياه من قرطبة إلىٰ أشبيلية، وكان قد خرج ليودعهن.

(٢) قيس بن الملوّح، الديوان، رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق يُسرىٰ عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٠، (ص ٨١).

الدموع التي وضعها في استعارة لطيفة؛ حيث جعل لها لساناً تتكلم به عمّا ألم به، ثمّ يصف لحظة الرحيل في الليل الذي لم يطل، وفي معنىٰ بيت المجنون نجد المعنىٰ ذاته، حيث يواصل الليل بالنهار في مكابدة ما حلَّ به، وقد رأىٰ ابن شرف أنّ هذا الشاعر اقتصر عما سواه وتفرّغ لعشقه بقوله: «... وأما القيسان وطبقتهما: فطبقة عَشَقةٍ تَوَقَة، استحوذت الصبابة علىٰ أفكارهم، واستفرغت دواعي الحب معاني أشعارهم، فكُلّهم مشغولٌ بهواه، لا يتعدّاه إلىٰ سواه»[1].

وقد مثّل ابن زيدون، هذه الطبقة من العشاق الأندلسيّين الذين التزموا في أشعارهم بالتعبير عن عشقهم، ولعلّ ابن زيدون في عشقه قد التزم بأعراف الحب العفيف الصادق؛ لدواع سياسية تتعلق بموقع محبوبته الاجتماعي، والطبقة التي تنتمي إليها، ففي قصيدته، التي لا تكاد تخلو منها دراسة، تناولت الغزل الأندلسيّ جانبٌ واضح من التأثر بالمشارقة الأوائل

---

(١) علي، رسائل البلغاء (ص:٢٤٨).

في غزلهم، والمحافظة علىٰ المعاني العفيفة من خلال وصف شوقه لمحبوبته لبعده عنها، وسَعْيُهُ للمحافظةِ علىٰ ذلك العشق بقوله[1]:

إنّـــــي ذكرْتُـــــكِ، بـــــالزّهراء، مشـــــتاقا
والأفـــقُ طلـــقٌ ومـــرْأىٰ الأرض قـــد راقـــا

وَللنّســـــيمِ اعْـــــتِلالٌ، في أصـــــائِلِهِ،
كأنـــــهُ رَقّ لـــــي، فاعْتَـــــلّ إشْـــــفَاقَا

والـــرّوضُ، عـــن مائِـــه الفضّـــيّ، مبتســـمٌ
كمـــا شـــقَقتَ، عـــنِ اللَّبّـــاتِ، أطواقَـــا

لا ســـكّنَ اللهُ قلبـــاً عـــقّ ذكـــرَكُمُ
فلـــم يطـــرْ، بجنـــاحِ الشّـــوقِ، خفّاقَـــا

(١) ابن زيدون، الديوان ، عن دار صادر، بيروت، د ط، د ت، (ص: ٤٦).

لـوْ شـاء حَملـي نَسـيمَ الصّـبحِ حـينَ سـرَىٰ

وافـــاكُمُ بفتـــىً أضـــناهُ مـــا لاقَـــىٰ

يـا علقـيَ الأخطـرَ، الأسـنىٰ ، الحبيـبَ إلـىٰ

نَفســـي، إذا مـــا اقتنَـــىٰ الأحبـــابُ أعلاقَـــا

فـــالآنَ، أحمـــدَ مـــا كنّـــا لعهـــدِكُمُ

ســـلوْتُمُ، وبقينَـــا نحـــنُ عشّـــاقَا!

واستطاع الشاعر أن يُشرك عناصر الطبيعة في معاناته، ويُدخلها في جوِّه العام من خلال تشخيصَهُ عناصرها وتحميلها مشاعره، وقد استطاع ابن زيدون بقوله: «وللنسيم اعتلالٌ في أصائله.... البيت» محاكاة الفرزدق، الذي فتق هذا المعنىٰ واخترعه بقوله:[1]

(١) الفرزدق، الديوان، (ص: ٧٧).

وَركْبٍ كأنَّ الرِّيح تَطْلُبُ عِنْدَهُمْ   لَهـا تِـرَةٌ مِـنْ جَـذْبها بالعَصـائِبِ

سَرَوا يَخْبطـون اللَّيْـل وهـيَ تلِفهّـم   إلىٰ شُـعَبِ الأكـوار ذات الحقائـبِ

لقد أخذ ابن زيدون هذا المعنىٰ، فنقله من المدح إلىٰ الغزل، ومما قاله ابن زيدون أيضـاً علىٰ طريقة الشِّعراء المحافظين في غزلهم:[1]

أمّـــا رضـــاك فَشـــيءٌ مالَـــهُ ثَمَـــنٌ

لـــو كـــان ســـامَحَني في مُلْكِـــهِ الـــزَّمَنُ

تبكـــي فراقَـــك عـــينٌ أنـــت ناظرُهـــا

قـــد لـــجَّ في هجرهـــا عنـــد هجـــرك الوَسَـــنُ

---

(١) الحاوي، إيليا، شرح ديوان الفرزدق، همّام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عُقال (ج١/ ٥٣)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٣، وهي من أبيات قالها في مدح سليمان بين عبد الملك بن مروان، ويُريد أنّ هؤلاء القوم تلفّهم الريح من كل جانب وتضرب عمائمهم وهم علىٰ ظهور النوق وكأنهم مطالبين بالثأر من قبل الرِّيح.

إنَّ الزمـــانَ الـــذي عَهْـــدي بـــهِ حَسَـــنٌ

قـدْ حـالَ مُـذْ غـاَبَ عَنِّـي وجْهُـكَ الحَسَـنُ

والله مـــا سَـــاءَني أَني خَفَيْـــت ضَـــنىً

بَـــلْ سَـــاءَني أنَّ سِـــرِّي في الهـــوىٰ العَلَـــنُ

لـــو كـــانَ أمـــري كتمـــي الهَـــوىٰ بيـــدي

مـــا كـــان يَعَلـــمُ مـــا في قلبـــي البَـــدَنُ

وبَدَتْ عند الأندلسيّين ظاهرة تؤكد تأثرهم بمعاني غزل الأوائل من المشارقة وتتمثل في استحضار الشخصيات التي اشتهرت بالحب والغزل من الأوائل وتوظيف أسمائهم في قصائد الغزل، وغيره من الموضوعات الشعرية، ومردّ ذلك إلىٰ أنّ هذه الأسماء تحملُ دلالات رمزيّة إلىٰ المعاني القديمة، ولم تأتِ لمجرّد الذكر في فضاء القصيدة، وإنَّما لها وظيفتها التي تحمل المتلقِّي إلىٰ إدراك ما يدور في النص، كما يؤدِّي هذا التوظيف

المعجمي وظيفةً بلاغيةً مجازية من خلال استخدام الدّال من الألفاظ علىٰ مدلولات لها خصوصيتها في النصوص التراثية الأدبية، وشهرتها عبر التاريخ الأدبي؛ الأمر الذي يقودنا إلىٰ القول بأنَّ هنالك انسجامًا كليًّا للنص الجديد مع النصوص السالفة التي تشترك معه في الجنس الأدبي.

توظيف أعلام الشعر المشرقي

تجلّىٰ التراث القديم في القصيدة الأندلسيّة في عصر ازدهارها وتألُّقها (عصر الطوائف) من خلال توظيف الأسماء الدّالة علىٰ ذلك التراث في شتّىٰ متعلّقاته، فظهرت الأسماء التي اشتهرت في الحب والغزل: كجميل وبثينة، والمجنون، وامرئ القيس، وأسماء أبطال الثأر والحماسة والبطولة ككُليب والمهلهل، والسموأل في الوفاء، إضافة إلىٰ أسماء الخيل المشهورة عند العرب وأسماء الأماكن لما تدل علىٰ أهلها من مدلولات لها أثرها في التراث العربي في جميع مضامين الخطاب الشِّعري، أمّا في الغزل ومتعلّقاته فيجد الدّارس أن قصيدة الغزل المحافظة العذرية هي الأكثر توظيفاً لذلك الموروث الثقافي، علىٰ العكس تماماً من القصيدة الغزلية الحسيّة القائمة علىٰ اللذة الجسدية، والتي اكتفت بالوصف المادي وأهملت الجانب الروحاني.

ففي قصيدة المَصَيصي في مدح المعتمد التي مطلعها[1]:

---

(١) ابن بسام، الذخيرة، ق٢، ج٣، ٣٣٦.

غنَّىٰ الحَمامُ وَلَوْ رآنِيَ رائحاً وأعارني نَحْوَ الحَبيبِ جَناحا

ونَعمْ كِلانا فاقدٌ محبوبَهُ قَلِقٌ، ولكنّي كتمْتُ وبَاحا

يقول:

يا أَهْلَ قُرْطبَةَ اغْرفوا مِنْ بَحْرِهِ فَلَطاها خَضْخَضْتُمُ الضَّحْضَاحا

هلْ لي إلىٰ الشّعراء مِنْ ذَنْبٍ سُوىٰ سَبْقي إلىٰ عَلْيائِكَ المدَّاحا

لا تَأْمَنْ مكرَ العدوِّ لبُعْدِهِ إنّ امْرأ القيْسِ اشْتكىٰ الطمّاحا

لقد أراد الشاعر من خلال توظيف اسم «الطمّاح» في البيت الأخير في قصيدة مدحيّة إحالة المتلقي إلىٰ ما ترمز إليه تلك الشخصية من الوشاية بالشاعر امرئ القيس، ففي البيت دعوةٌ للحذر من الأعداء حتىٰ وإن كانوا بعيدين، موظفاً تلك القصة الموغلة في القدم في التاريخ الأدبي، فكان جزاء امرئ القيس ما كان، لغزلِهِ المفُحش وقد ذكر ذلك بقوله[1]:

(١) ابن بسّام، الذخيرة، (ق٢، ج٣/ ٣٣٦).

لَقَدْ طَمحَ الطَّماحُ مِنْ بُعْد أَرْضِهِ ... لِيلْبُسَني مِن دائهِ ما تلبَّسَا

ولو أنَّها نفسي تموتُ جميعةً ... ولكنَّها نفسٌ تَساقَطُ أَنْفُسا

ومعنىٰ بيت امرئ القيس الأخير وهو أنّه بهلاكه يهلك ويموت أناس كثيرون، وورد في بيت آخر؛ إذْ أوجز بعجز بيته التالي[1]:

أفَاطمُ مَهْلاً بعضَ هذا التَدلُّلِ ... وإنْ كُنْتِ أَزْمَعتِ قَتْلِيَ فأجْملي

إنَّ مثل هذا التوظيف للأسماء في الشِّعر الأندلسيّ لم يأتِ اعتباطياً؛ «لأنها تحمل تداعياتٍ معقّدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير كثيراً أو قليلاً إلىٰ أبطالٍ وأماكن تنتمي إلىٰ ثقافاتٍ متباعدةٍ في الزمان وفي المكان»[2].

---

(١) رجل من بني أسد كان امرؤ القيس قتل أخاه، فوشىٰ به عند قيصر الروم وقال أنّه أعرابيٌّ عاهرٌ يشببُ بابنتك في شعره، ويُشهرها عند العرب، فبعث إليه قيصر بحلّة منسوجة بالذهب مسمومة، أسقطت جلدة، لذلك سمّي بذي القروح، والخبر في (الذخيرة: ق٢، ج٣/ ٣٣٧)

(٢) مفتاح، تحليل الخطاب الشِّعري، (ص: ٦٥).

وتجلّت تلك التداعيات في قصيدة لأبي بكر الداني ظهرت فيها ظاهرةٌ تعدُّ من أبرز ظواهر الغزل العذري وهي ظاهرة «الطّيف»[1].

يقول الشاعر[2]:

في الطَّيْفِ لَوْ سَمَحَ الكَرىٰ تَعْليل يَكْفي المُحِبَّ من الوفَاءِ قَليلُ

وينوبُ عَنْ شَخْصِ الحَبيبِ خيالُهُ إنْ لَمْ يكنْهُ فإنَّهُ تَمثيلُ

ثم ينتقل الشاعر إلىٰ الحديث عن نفسه مفتخراً ببطولاته في مجموعة

---

(١) الطّيف: طَيْف الخيال: مجيئه في النوم، وطافَ الخيال يطيفُ طَيْفاً ومطافاً، ألمَّ في النوم، قال كعب بن زهير:

أنّىٰ أَلَمَّ بِكَ الخيالُ يَطيفُ ومطافُهُ لكَ ذِكْرةٌ وشُغُوفُ

والطّيف: المسّ من الشَّيْطان وهو اللّمَم، وفي حديث المبعث، فقال بعض القوم: أصاب هذا الغلامُ لَمَمٌ أو طَيَفٌ من الجنّ أي عرَض له عارضٌ منهم، وأصل الطيف الجنون، ثم استعمل في الغضب ومس الشيطان، ومنه طيف الخيال الذي يراه النائم، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين محمَّد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، (ت:٧١١هـ / ١٣١١م) لسان العرب، مادة: طَيَفَ، (د. ت)، دار صادر، بيروت.

(٢) ابن بسّام، الذخيرة، (ق٣، ج٥/ ٥١٩-٥٢٠).

أبيات إلىٰ أن يعود إلىٰ الطّيف بقوله[1]:

وأتتْكَ مِنْ بَغدادَ بِكْرٌ مالَها غَيْري وإنْ كَثُرَ الرِّجالُ كَفيلُ

غُذِيَتْ بماءِ الرّافدَيْنِ ورُبَّما قَدْ بَلَّ عَطْفَيْها بِمِصْرَ النِّيلُ

جُمِعَتْ وشِعْري في بِساطِكَ مِثْلما جُمِعَتْ بُثَيْنَة في الهوىٰ وجَميلُ

إنْ لَمْ يَفُتْها أوْ تَفُتْهُ بِهِ فَلا تَفْصيلَ بَيْنَهُما ولا تَفْضيلُ

أنا ذاكَ لَوْ أنّي أكونُ لِكِنْدَةٍ ما فاتَني فيها الفَتىٰ الضّليلُ

لا عَيْبَ لِي إلا النُّحولُ رضيتُهُ إنَّ المهنَّد قَاطعٌ ونَحيلُ

إنَّ ظاهرة الطّيف في الغزل العذري ذات معنىٰ ودلالة أصلية، تكمن في رغبة الشاعر في التمرّد علىٰ الواقع من خلال الخيال[2].

وقد فُسّرت هذه الظاهرة: «بإنَّ الطّيف، وهو الوعي المردوع، ينطوي

(١) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق٣، ج٥/ ٥١٩-٥٢٠).

(٢) اليوسف، يوسف، الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع، (ص٣٨-٤٩)، دار الحقائق، (د.م)، ط٢، ١٩٨٢.

علىٰ رفض العقل بجهاز الرّدع الخارجي، ومن هنا كان الطيف إفرازاً خياليـًا للقبول بالقيم، ولكنه في الوقت نفسه موقف استنكافي من لا عقلانية المسؤول والكبح، وينتج عن هذا ما فحواه أن ذلك الشكل الفني «الطّيف» يشير بإصبعه نحو الغائب المنشود، لاسيّما وأنّه ينطوي علىٰ التعارض المشروع بين القائم وبين ما ينبغي أن يقوم، إنهُ إذن: إدانة للنقص الذي يعْتور الواقع، وانعكاس لما قُضِم من الواقع عن سابق عندٍ وإصرار»[1].

والشاعر في مطلع القصيدة يهرب من الواقع المؤلم؛ ليُعلّل النفسَ بطيف المحبوبة. وإن كانت الزيارة قصيرة الزمن، قليلة الوفاء، وذلك في البيت الأوّل:

فِي الطَّيْفِ لَوْ سَمَحَ الكَرىٰ تَعْليل   يَكْفي المُحِبَّ مِن الوفَاءِ قَليلُ

إنَّ قصيدة الطّيف تحمل طابعـًا فنيّـًا خاصـًا، هو قدرة الشاعر علىٰ قلب الصورة الحقيقية للواقع الحزين المؤلم وإظهاره بصورة اللَّطافة والرقّة

(١) اليوسف، الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع (ص٤٠-٤١).

باستخدام الألفاظ الرقيقة التي تليق بموقف الغزل، وقد ذهب حازم القرطاجني إلىٰ ما يجب اعتماده من الألفاظ في كل غرض من أغراض الشِّعر إلىٰ أن: «النسيب والغزل يحتاج إلىٰ أن يكون مُستعذبَ الألفاظ، حَسَنَ السّبك، حُلوَ المَعاني، لَطيفَ المنازع، سهلاً غَيْرَ مُتَوَعِّر، وينبغي أن يكون مقدارُ التَغزّلِ قبل المدح قصداً لا قصيراً مُخِلًّا ولا طويلاً مُمِلًّا»[1].

أمّا قول الشاعر:

وأتتْكَ مِنْ بَغدادَ بِكْرٌ مالَها   غَيْري وإِنْ كَثُرَ الرِّجالُ كَفيلُ

إلىٰ آخر الأبيات، فقد اشتمل علىٰ ثلاثة عناصر هي: «المرأة والمكان والزمان» وهي العناصر المكوّنة لقصيدة الحنين، وقد جعل الشاعر «المرأة» هي المثير الذي استدعىٰ ذكر المكان والزمان، فالمرأة إذن: هي العامل المؤثّر في نفس الشاعر حتّىٰ جعلته يتمسّك بماضيه، وتناول باحثٌ آخر قضيّة الطّيف تحت باب «الحنين» عند العرب، و«النوستالجا» عند

---

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (ص:٣٥١).

الغربيّين وخلص إلىٰ أن «الطّيف معادلٌ نفسي يريد الشاعر من خلاله تعويض المفقود وصيانة التماسك الداخلي للذات»[1].

لقد استطاع الشاعر تأكيد الحنين للماضي، والتمرُّد علىٰ الواقع المؤلم من خلال استدعاء الشخصيّات والأسماء التي اشتهرت بالحب العذري المحافظ «جميل وبثينة»، أمّا استدعاء «امرئ القيس» الشاعر المشهور بغزله الحسّي، فقد كان له دلالة أخرىٰ هي ما آلَ إليه حال الملك الضِّلّيل نتيجة غزله وعشقه، مقارناً بها حاله ونحوله نتيجة الحبّ.

ولم تقتصر ظاهرة الطيف عند شعراء القرن الخامس الهجري في الأندلس علىٰ المرأة وقصيدة الغزل، وإنّما ظهرت في قصيدة المدح حيث يَظهرُ طيف الممدوح، الأمر الذي يؤكّد أنَّ: «للطّيف أبعاداً اجتماعية، تحمل رسالة الهمّ الاجتماعي»[2].

---

(١) انظر: بلوحي، محمَّد، الشِّعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث (دراسة في نقد النقد)، (ص: ٦٠-٦٦)، من منشورات إتحاد الكُتّاب العرب، د م، د ط، ٢٠٠٠م.

(٢) بلوحي، الشِّعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، (ص:٦٥).

لقد افتتح بعض شعراء الأندلس مدائحهم بوصف الطيف، تقليداً للتقاليد التي أرساها أصحاب مذهب العرب الأوائل، واتخذوه تمهيداً للغرض الرئيسي لقصائدهم[1]، ومن هؤلاء ابن شرف القيرواني في قصيدته التي مدحَ فيها المظفَّر بن الأفطس[2]، الذي كان يحكم غرب الأندلس، وقد ظهر – طيف المظفّر – وقد زاره في آخر الليل وهو في طُليطلة فقال[3]:

زارَ وقــدْ شــمَّرَ فَضْــلَ الإزار　　جُــنْحُ ظَــلامٍ جــانحٍ للفِــرار

ورَوْضَــة الأَنْجــم قــد صَــوَّحَتْ　　والفَجْــرُ قَــدْ فَجَّــر نَهْــرَ النَّهــار

قُلْــتُ لَــهُ: أهــلاً بِطَيْــفٍ دَنــا　　مِــنْ نــازحِ الــدّار بعيــدَ المــزار

---

(١) انظر: بهنام، مقدمة القصيدة الأندلسية، ص١٦.

(٢) المظفر، هو محمَّد بن عبدالله بن محمَّد بن مسلمة من بني الأفطس، وأبوه عبدالله جدُّ بني الأفطس، استطاع المظفّر أن يملك بلاد غرب الأندلس: بطليوس وشنترين والأشبونة بعد وفاة أبيه سنة (٤٣٧هـ)، وبقي حتىٰ سنة (٤٥٦هـ)، كان أديباً عالماً وأقام مُلْكاً ضاهىٰ فيه ابن عباد وابن ذي النون. ابن بسَّام، الذخيرة، (ق٢، ج٤/ ٤٧٨).

(٣) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق٢، ج٤/ ٤٨٠).

كيفَ خطوْتَ الشرَّ ثم الشَّرىٰ وابنـي هـلالٍ والقنـا والشّـفار

أصَـهْوَة الغـبراء أمْ داحسـاً ركبْت حتّىٰ خُضْتَ ذاكَ الغِمار[1]

وجئْـتَ بالخطّـار أم أعـوجٍ جنيبـةً معتـدّةً للخطـار[2]

---

(١) الغبراء: هي إحدىٰ خيل العرب، وهي خالة داحسٍ وأخته لأبيه ذي العقال، وهي فرس حَمَل بن بدر، وقيل لقيس بن زهير، وقيل لحذيفة بن بدر. الغندجاني، أبو محمَّد الأعرابي الملقَّب بالأسود، (ت٤٣٠هـ/ ١٠٣٩م)، أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها، حقَّقه وقدَّم له: محمَّد علي سلطاني، (ص ١٨٣)، مكتبة الغندجاني، دمشق، ط٢، ١٩٨١م؛ داحس: فرس لبني عبس، هو ابن ذي العقال، أُمُّ جلوىٰ الكبرىٰ، وكان لبني ثعلبة بن يربوع فأغار عليهم قيس بن زهير فأخذه، وقال بشير بن أُبَيّ العَبْسيّ:

إنَّ الرِّباطَ النُّكْدَ من آلِ داحِسٍ أَبَيْنَ فما يُفْلِحْنَ يَوْمَ رِهَانِ

جَلَبْنَ بإذنِ اللهِ مَقْتَلَ مالِكٍ وطَرَّحْنَ قَيْساً من وَرَاءِ عُمَانِ

الغندجاني، أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها، ص٩٧-٩٨.

(٢) الخطَّار: هي فرس بِشْر بن عمرو. الغندجاني، أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها، ص٨٧؛ أعوج: هو أعوج الأكبر واحد اثنين من الخيل التي سُمِّيت بهذا الاسم، وقد اشتركا بكثيرٍ من الأخبار، وأعوج الأكبر هو لغنيّ بن أَعْصُر. قال بِشْر بن أبي خازم يفتخر ببنات أَعوج:

وبكُلِّ أَجْرَدَ سابِحٍ ذي مَيْعَةٍ مُتَماحِلٍ في آلِ أَعْوَجَ يَنْتَمي

وليس للعرب فحلٌ أشهرَ ولا أكثر نسباً من أعوج. الغندجاني، أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها، ص٣٥-٣٦.

وهَــلْ تَقَلَّــدْتَ لِــدفعِ الــرّدى حمائـلَ الصَّمْصَـامِ أَمْ ذي الفَقَـار

وأنــتَ زيــدُ الخيــلِ أَمْ عــامرٌ ومالكُ ابن الرَّيْب أمْ ذو الخمـار[1]

فقــــالَ لا هـــــذا وَلا ذا وَلا بَـلْ كُنْـتُ عَـنْهمُ قمـراً في سِـرار

لقد اختلفت صورة الطّيف في هذه القصيدة تبعًا للغرض العام الذي أَرادَهُ الشاعر؛ إذ إنّ موضوع القصيدة المدح، وبالتالي غابت صورة الحنين التي تبدو قريبة لقصيدةِ الطّيف الغزليّة، فالشاعر وظّف ظاهرة الطّيف ليُبرز كوامن نفسه تجاه الممدوح، ويُظهر صفاته العامة كما يراها، ولا سيَّما أنّ الشاعر كان في «طُلَيْطلة» والممدوح كانَ في غرب الأندلس، ولكنّ طيفه زار الشاعر وقطع الشر والشرىٰ مجتازاً تلك الأهوال والمخاطر رغم بعد الشُّقة والديار بقوله:

---

(١) هو عامر بن مالك أبو براء مُلاعب الأسنّة أو عامر بن الطّفيل. محمَّد أحمد جاد المولىٰ بك وآخرون، أيام العرب في الجاهلية، منشورت المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٤٢م، ص١١٠-٣٣٠، ٣٤٥. ذو الخمار: لقب عوف بين الربع ذي الرمحين، ولقب لفرس مالك بن الريِّب. الغندجاني، أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها، ص٤٧.

قُلْتُ لَهُ: أهلاً بِطَيْفٍ دَنا مِنْ نازحِ الدّار بعيدَ المزار

كيفَ خطوْتَ الشرَّ ثم الشَّرىٰ وابني هلالٍ والقنا والشّفار

وقد استدعىٰ الشاعر الشخصيات العربية التاريخية التي كان لها أثرها الواضح في التاريخ العربي الجاهلي في الفروسية والبطولة، وكنّىٰ من خلالها عن صفات الممدوح، فذكر الخيل المشهورة عند العرب وأسماء أدوات الحرب المشهورة آنذاك، وأسماء فرسان العرب من أمثال: «زيد الخيل» و«عامر بن مالك» و«مالك بن الرّيب» و«ذي الخمار»، وأسماء الأسلحة مثل: «القنا والشفار» و«الخطّار وأعوج» و«حمائل الصمصام» و«ذي الفقار»، وأسماء الخيل مثل: «داحس والغبراء».

ورغم أن هذه القصيدة قائمة علىٰ ظاهرة الطّيف فإنها تُدرجُ تحت قصائد المدح وما ينطبق عليها من التقاليد الفنية، فقد اشترط حازم القرطاجني في طريقة المدح «ألا يُمدحُ رجل إلا بالأوصاف التي تليق به؛ ويجب أن تكون ألفاظ المديح ومعانيه جزلةً مذهوباً بها مذهب الفخامة في

المواضع التي يصلح بها ذلك، وأن يكون نظمه متيناً، وأن يكون فيه مع ذلك عذوبة»[1].

لقد تأثَّر الغزل الأندلسيّ جليّاً بغزل المشارقة وأسلوبهم؛ فقصائد ومقطوعات الغزل العذري تحدثت عن الحب بين المعشوقين؛ وتحدثت عن الحرمان واللوعة نتيجة البعد والحرمان، فالشَّاعر الأندلسيّ يُظهر نفسه تارةً حزيناً ملوعاً تائهاً نتيجة حرمانه من محبوبته، ويكشف عمَّا يختلج نفسه إزاء ذلك الحرمان، وقد ظهرتْ أيضاً صورة الشَّاعر الأندلسيّ الملوَّع الذي لا صَبْرَ له ولا حيلةِ في العشق عند يحيىٰ بن هُذيْل القرطبي في قوله[2]:

لـمَّا وَضَعْتُ علىٰ قَلْبي يَدي بيَدي ... وَصِحْتُ في اللَيْلَةِ الظَّلْمَاءَ واكَبِدي

ضَـجَّتْ كَواكـبُ ليْلـي في مَطَالِعهـا ... وذَابتِ الصخرةُ الصَّمَّاء من جَلَدي

ولَيْسَ ليْ جَلَدٌ في الحُـبِّ يَنْصرني ... فكَيـفَ أَبقـىٰ بـلا صَـبرٍ ولا جَلـدِ

---

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (ص:٣٥١).

(٢) ابن بسَّام، الذخيرة، (٣/ ٣٤٧).

كما ظهرت هذه الصورة في قول أبي الوليد محمَّد بن يحيىٰ بن حزم معاتباً[1]:

أَتَجْـزَعُ مِـنْ دَمْعـي وأَنْـتَ أَسَـلْتَهُ ... ومِـن نـار أَحْشَـائي ومِنْـكَ لَهيبُهـا

وتَـزْعُمُ أَنَّ الـنَّفسَ غَيـرَكَ عُلِّقـتْ ... وأَنْـتَ ولا مَـنٌّ عَلَيْـكَ حَبيبُهـا

إذا طَلَعَـتْ شَـمْسٌ عَلَـيَّ بَسـلوةٍ ... أَثـار الهَـوىٰ بَيْنَ الضُّلوعِ غُروبُهـا

فالشَّاعر في المقطوعة الثانية يصوِّر حالَهُ جرَّاء الحبِّ والوفاء لمحبوبته والبقاء علىٰ عشقه. كما يتَّضح في البيت الأخير تأثره بمعنىٰ مجنون ليلىٰ الشهير بقوله[2]:

---

(١) ابن بسَّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، (ج٢ ق٣/ ٤٤٧)، العبَّاسي، عبد الرحيم بن أحمد، (ت ٩٦٣هـ)، معاهد التنصيص علىٰ شواهد التلخيص، حقَّقه وعلَّق عليه ووضع فهارسهُ، محمَّد محي الدِّين عبد الحميد، (ج١/ ٢٧٣)، دار عالم الكتب، بيروت، د.ط، ١٩٤٧.

(٢) البيت من قصيدته المشهورة التي قالها حينما زُفَّتْ حبيبته ليلىٰ لزوجها الثقفي ومطلعها:

طَرِبـتَ وهاجْتـكَ الـدِّيارُ البلاقِـعُ ... وعـادَكَ شـوْقٌ بَعْـدَ عـامَين=

نَهَـاري نَهَـارُ النَّـاسِ حتَّـىٰ إذا بَـدا لـيَ الليْـلُ هزَّتنـي إليْـكِ المضَـاجعُ

ولعلَّ ما يميِّز هذا النَّوع من الغَزل في الأندلس هو غَلَبةُ الطابع الحزين عليه، إذ تجد الدِّراسة أنَّ النغمة الحزينة غَلبتْ علىٰ معظم قصائد الحب المحافظ العفيف التي اتجه معظمهما ليصوِّر أيام الحبِّ التي انقضتْ والتَّحسُّر والتفجُّع عليها، والحنين إلىٰ الماضي بكل لحظاته السعيدة بجانب الحبيب. وهذا الطابع الحزين هو أبرز خصائص الغزل العذري العفيف في المشرق عند الأوائل؛ فتجدُ الدِّراسة أنَّ المعاني والصور والأفكار الغزلية الأندلسيّة هي ذاتها عند الأوائل من المشارقة الأمر الذي يؤكدّ بأن هذا الشعر الأندلسيّ صدر عن شعورٍ يختلج نفوس أصحابه وعبَّروا من خلاله عمَّا بداخلهم بصورة طبيعيَّة دون محاولة للتقليد والصبِّ علىٰ قوالب مَنْ سبقوهم.

=راجعْ. ديوان قيس الملوّح، شرح وتحقيق: رحاب عكاوي، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٩٤، (ص ١٣٦).

المدح

لقد تأثّرت قصيدة المدح الأندلسيّة في القرن الخامس الهجري بمعاني شعراء مذهب الأوائل المشارقة، في وقت طغىٰ فيه شعْر المديح؛ لأسباب متعددة، منها تنافس الملوك في المشاركة بالنهضة الأدبّية والشعريّة، وقد اشتهرت ثلاثةُ بلاطات من بين ملوك الطوائف بالمساهمة في هذه النهضة، وهي: بلاط بني عبّاد بإشبيليّة، وبلاط بني الأفْطَس بَبِطْلَيْوس، وبلاط بني صُمادح بالمريَّة، وقد أصبحت المدائح تجارةً رابْحةً في هذا العصر[1].

ويظهر للباحث بصورة عامة أنَّ قصيدة المدح، قد غطَّتْ جميع جوانب شخصية الممدوحين، حيث يتغنىٰ أصحابها ببطولات ممدوحيهم، وأمجادهم في الحروب، وكرمهم وسخائهم، وأصالة أنسابهم، وقد كرَّروا

(١) انظر: القيسي، فايز عبد النبي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص٦، دار البشير، عمان، ط١، ١٩٨٩.

ذلك كثيراً، متأثرين بعناصر المديح التي شاعت في قصائد أصحاب مذهب العرب الأوائل، وكان من هؤلاء الشعراء، أبو علي إدريس اليماني[1] الذي مدّح باديس بن حَبُّوس حيث يقول[2]:

القائِــدُ الجُــرْدَ العتــاقَ كَأَنَّهــا لُجَــجٌ زَواخِــرُ أَوْ عَــوارِضُ لُمَّــعُ

مُتوَقِّــدٌ في الحادثــاتِ إذا دَجَــتْ فَكَأَنَّــهُ فيْهــا شِــهَابٌ يَسْــطَعُ

عَلَــمٌ هــو القَمَــرُ المُبــاهي طالعــًا صَــهْنَاجَةٌ وَهُــمُ النُّجُــومُ الطُّلَّــعُ

مُتَســرْبلينَ لِكُــلِّ حَــرْبٍ مُــرَّةٍ بَأْســًا يُقــرِّعُ كُــلَّ مــن لا يُقْــرَعُ

فَلَــوْ أَنَّهُــمْ رَفَضــوا الأَسِــنَّةَ والقنــا قَامَــتْ قلُــوبُهُمْ بهــا والأَذْرُعُ

---

(١) هو أبو علي إدريس بن اليماني العبدريُّ اليابسيّ من الجزائر الشرقية علىٰ سَمْت مدينة دانية الأندلسيّة وأصله من قسطلة الغرب نشأ بدانية وقرأ فيها، تردَّد علىٰ ملوك الطوائف، وكان إذا قال بأحدهم قصيدةً لا يطلع عليها أحداً حتىٰ يأخذ بها مائة دينار وتوفي سنة (٤٧٠هـ)،= انظر: ابن بسَّام الشنتريني، الذخيرة، (ق٣ ج٥/ ٢٥١)، المقَّري، نفح الطيِّب، (ج٤/ ٧٥).

(٢) هو باديس بن حبَّوس صاحب غرناطة، حول ترجمته انظر: المقَّري، نفح الطيب، ج١/ ٥٠، ١٩٦، ٤٢٩، ٤٣٥، ٤٣٩.

وتبدو صورة الممدوح من خلال الأبيات بأنهُ بطلٌ مقاتلَ يواجه حادثات الدهر، وقد غطَّت الأبيات جانب الفروسية في شخص الممدوح مستخدماً الألفاظ الجزلة والأسلوب الرصين علىٰ طريقة الأوائل، كما أنَّ البيتَ الأخير من المقطوعة السابقة بيَّن التأثر بقول الشَّاعر القديم[1]:

قَــــوْمٌ إذَا اشْـــــتَجَرَ القَنَــــــا ‏ ‏ ‏ ‏ جَعَلُــوْا الــدُّرُوْعَ لَهـــا مَسَـــالِكْ

اللَّابســــــــينَ قُلُـــــــوبَهُمْ ‏ ‏ ‏ ‏ فَــوْقَ الـــدُّروْعِ لِـــدفْعِ ذَلِـــكْ

وفي الأبيات معنىٰ الإقبال علىٰ الحروب والقتال بكل الجوارح حتىٰ أنها قامت مقام الدروع، وفيها إشارة إلىٰ أنهم يقدِّمون المدافعة بالرأي والسياسة، قبل المدافعة بالسلاح والقوة، لما كان الحزم والتدبير وصحة النظر في الأمور، إنما يكون بالعقل والقلب، ولكنَّها عند ابن عبدون في البيت

---

(١) القرطبي، أبو عمر يوسف بن عبدالله، ت ٤٦٣هـ، بُهْجَةُ المَجالس وأُنْس المُجالِس وشَحذ الذَّاهن والهاجس، تحقيق: محمَّد مرسي الخولي، (ق١ ج٢/ ٤٧٦)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨١. ولم يرد اسم الشاعر في المصدر.

التالي[1]:

وقَـدْ زرُّوا الـدُّرُوعَ علـىٰ قُلُـوبٍ ... لَـوْ انْتُضِـيتْ لَقُـطَّ بهـا الرِّقـابُ

لقد أخذ ابن عبدون المعنىٰ وصوَّره فالقلوب عند المتقدم حلت محل الدروع لرفع الطعن والضرب، وقد جعل قومه لابسين القلوب مقام الدروع كناية عن الإقبال والإقدام. أما ابن عبدون فقد زاد في المعنىٰ بأنْ جعل القلوب أداة ضربٍ وطعن للرقاب، وهذا المعنىٰ من المعاني الشهيرة التي تداولها الشعراء ولا سيَّما الفرسان منهم كقول قيس بن الخطيم[2]:

إذا قَصُـرَتْ أَسْـيَافُنا كـانَ وَصْـلُها ... خُطَانَـا إلـىٰ أَعْـدائِنا فَنُضَـارِبُ

أما ابن خفَاجة فقد تفنَّن في المدح إلىٰ حَدٍّ جعل ابن بسَّام يقول فيه: «وإنْ مَدَحَ فلا الأعشىٰ للمحلّق، ولا حسَّانُ لأَهْلِ جُلَّق، وإنْ تصرَّف في فنون

(١) ابن بسَّام، الذخيرة، (ت٣ ج٥/ ٢٦٦)، القرطبي، بهجة المجالس (١٠٣).

(٢) ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق: ناصر الدين الأسد ، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٦٧، ص٨٨.

الأوصاف، فهو فيها كفارس خصاف»[1] فقد أخذ معنىٰ امرئ القيس الشهير[2]:

بكَىٰ صَاحِبي لَمَّا رَأَىٰ الدَّرْبَ دُوْنَهُ   وَأَيقَــنَ أَنَّــا لاحِقــانِ بِقَيصَــرا
فَقُلْـتُ لَـهُ: لَاْ تَبْـكِ عَيْنُـكَ إِنَّمـا   نُحـاوِلُ مُلْكًـا أَوْ نَمُـوتُ فَنُعْـذَرا

حين مدح قاضي القضاة أبا أميَّة بن عصام[3] بقوله[4]:

---

(١) ابن بسَّام، الذخيرة، ق٣ ج٥/ ٤٠١). خصاف: فرس مالك بن عمرو بن النذر بن الحارث بن مارية، ذات القرطين المعلقين بالكعبة. ابن هُذَيْل الأندلسيّ، علي بن عبد الرحمن، حلية الفرسان وشعار الشجعان، من إصدارات مركز زايد للتراث والتاريخ، ط١، ٢٠٠١م، (ص٢١٨).

(٢) وصاحبه هو عمرو بن قميئة حين بكىٰ لما جاوز بلاد العرب وشارف علىٰ بلاد الرّوم وكان من امرئ القيس الهاء صديقه عن البكاء بأنَّ مرادهم الملك ولا شيء يثنيه عنه سوىٰ الموت والبيتان من قصيدته التي مطلعها: سَما لَكَ شَوْقٌ بَعْدَما كانَ أَقصَرا، امرؤ القيس، الديوان، (ص٣٣٩).

(٣) هو أبو أميّة إبراهيم بنىٰ عصام قاضي قضاة شرق الأندلس من أهل مرسية أقام في ولاية القضاء (٣٥ سنة)، توفي سنة (٥١٦هـ)، ابن خاقان، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، (ق٣/ ٦٢٩).

(٤) ابن خفاجة، الديوان، تحقيق سيدً غازي، ص١٩٤، منشأة معارف الإسكندرية، الإسكندرية، ط٢، ١٩٧٩.

وأَخْضَـرَ عَجَّـاجٍ تُدَرِّجُـهُ الصَّـبَا فَتُـتْهِمُ فيـهِ العَـيْنُ طَـوْراً وَتُنْجِـدُ

كـأَنَّ فُـؤَاداً بَـيْنَ جَنبيـهِ راجِفـاً يَقُـومُ بـهِ نَـأْيُ الـدِّيارِ ويَقعُـدُ

سَـأَركَبُ مِنـهُ ظَهْـرَ أَدْهَـمَ رَيِّـضٍ مَرُوعٍ بَسْوطِ الـرِّيحِ يَجـرْي فيُزْبِـدُ

وأَمْضـي فَإِمَّـا بَيْـتُ نَفْـسٍ كريمـةٍ يُهَـدُّ وَإِمَّـا بَيْـتُ عِـزٍّ يُشَـيَّدُ

والتأثر بادٍ في البيت الأخير الذي يصل إليه الشَّاعر بعد إيراده لمعاني الفروسيّة والقتال وعُذره في ذلك إدراكـ غايته من العزِّ والكرم.

وقد أجاد الشعراء الأندلسيّون في نظم المدح لمناسبته لواقع الحال في عصر الطوائف، وهذا ما يؤكدٍّ بأنَّ الشعرَ تعبيرٌ عن مختلجات الذات ويرتبط بها ارتباطاً يشدُّها نحو التعبير عن طبيعة الموقف وقد ذهب حازم القرطاجنيّ إلىٰ أن بعض الشعراء يجيد التعبير في موقف أفضل من الآخر تبعاً لاختلافه عنه بقوله: «نجد أهلَ زمانٍ يعنون بوصف القيان والخمر وما ناسب ذلك ويجيدون فيه، وأهل زمانٍ آخر يعنون بوصف الحروب والغارات وما ناسب ذلك ويُجيدون فيه، وأهل زمانٍ آخر يعنون بوصف

نيران القرىٰ وإطعام الضيف وما ناسب ذلك ويُجيدون فيه»[1].

ولعلَّ قصيدة ابن درَّاج القسطَلَّي في مدح علي بن حمّود خير مثال علىٰ إجادة الأندلسيّين وصف الحروب والقتال، وقد عُرفت هذه القصيدة بقوة سَبْكها وجزالة ألفاظها ومتانتها، ونَظْمِها علىٰ طريقة الأوائل الأمر الذي جعل ابن بسَّام يقول فيها: «وهي من الهاشميَّات الغُرِّ، بناها من المِسكِ والدُّرِّ، لا مِنَ الجِصّ والأجرِّ، لو قَرَعَتْ سَمْعَ دِعبِلِ بن عليّ الخِزاعيّ، والكُمَيْت بن زَيْدٍ الأَسْديَّ، لأَمْسكا عن القول، وبرئا إليها من القوّةِ والحَوْل؛ بل لورآها السَيِّدُ الحْميَريُّ، وكثيِّرٌ الخزاعيُّ لأقاماها بيِّنةً علىٰ الدّعوىٰ»[2].

يقول ابن درّاج[3]:

---

(١) القرطاجنيّ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (ص٣٧٥).

(٢) ابن بسَّام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، (ق١ ج١/ ٧٩).

(٣) ابن درَّاج القسطلي، الديوان، (ت ٤٢١هـ/ ٩٥٨م)، حقَّقه وقدَّم له محمود علي مكيّ، من منشورات ومؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود للإبداع الشعري، د م، ط٢، ٢٠٠٤، (ص١٦٠-١٦٦).

لعلّـكِ يـا شَـمْسُ عِنْـدَ الأصـيل شَـجِيتِ لَشْـجو الغريـب الـذَّليلِ

فكـوني شـفيعي إلـىٰ ابـن الشَّـفيعِ وكـوني رسـولي إلـىٰ ابـنِ الرَّسـولِ

تتضحُ في الأبيات المعاني المشرقية التي شاعت في قصائد المدح، والشّاعر الأندلسيّ استطاع في هذه القصيدة المحافظة علىٰ معاني القصيدة العربية، جامعاً فيها صفات الممدوح من الكرم والسخاء إلىٰ الإقدام والشجاعة، ومقارعة الأعداء، فالممدوح كريم النسب لاتصاله بآل البيت وعزه من عزهم وقد ظهر ذلك في الأبيات من مطلع القصيدة لغاية قوله:

تجـزَّأ مـن جنَّتـي مَـأربِ بِخَمْـطٍ وأَثْـلٍ وَسِـدْرٍ قَليـل

ثم ينتقل الشّاعر للحديث عن البطولات في المعارك والذود عن الديار بقوله:

شَـريدُ السُّـيُوفِ وفَـلُّ الحُتـوفِ يُكيْـدُ بَـأَفلاذِ قَلْـبٍ مُهَـولِ

وتصف الأبيات ما حل في البلاد من أهوال ومصائب نتيجة

الحروب، وما حالت إليه النساء، وكيف تبدَّلتْ أحوالهن من السرَّاء إلىٰ الضرَّاء من قوله:

ومـــن دُوْنِنـــا آنِســـاتُ الـــدِّيار نِهَابَ الحِشىٰ مُوشحِاتِ الطُّلُولِ

مَغـــاني السُّـــرورِ لَبَسْـــنَ الحِـــداد علـــىٰ لابسِـــاتِ ثِيـــابَ الْهـــول

إلىٰ قوله:

وَمِـــنْ أُنْسِـــها بَـــيْنَ ظِئْـــرٍ وَتِـــرْبٍ سُـــرَىٰ لَيْلِهـــا بَـــيْنَ ذِئْـــبٍ وغُـــول

وقد تأثر الفقيه القاضي أبو الوليد الباجي[1] بمعلقة طرفة بن العَبْد بشكلٍ لافت عندما مَدَحَ قاضي بغداد ناصح الدين تاج الإسلام السمناني[2]، وقد أخذ معاني المعلّقة ونقلها إلىٰ معنىٰ المدح الذي يريده مع تصديره

---

(١) ابو الوليد سليمان بن خلف بن سعد بن أيوب التَّجيبي، أحد أقطاب المذهب المالكي، توفي بالمرّية سنة (٤١٤هـ)، ابن بسَّام، الذخيرة، (ق٢ ج٣/ ٧٦).

(٢) هو أبو جعفر محمَّد بن أحمد السَّمناني، من العراق، كان فقيهاً متكلِّماً علىٰ المذهب الأشعري، توفي سنة (٤٤٤ه)، انظر: اللباب والمنتظم ٨/ ١٥٦.

للأبيات بأبيات تحدَّث فيها عن بعد الدِّيار والحنين إليها دون التطرُّق إلىٰ معاني الغزل والحنين للمرأة والنسيب كما فعل صاحب المعلقة، يقول الفقيه[1]:

يـا بُعْـدَ صَـبْرِكَ أَتهَمُـوا أَمْ أَنْجـدوا هَيْهَــاتِ مِنْــكَ تصــبُّرٌ وتَجلُّــدُ

يَــأبَىٰ سُــلُوَّك بــارِقٌ مُتَــأَلِّقٌ وَشَــمَيمُ عَــرْفِ عَــرارةٍ ومُفَــرِدِ

في كُــلِّ أُفْـقٍ لـي عَلاقَــةُ خَوْلَــةٍ تَهْدي الهَوَىٰ وبُكـلِّ أرضٍ ثَهْمَدِ

مَــا طَــالَ عَهــدْي بالــديَارِ وَإِنَّمــا أَنْســىٰ مَعاهِــدَها أَســىً وتَبَلُّــدِ

وَلَقَدْ مَرَرْتُ علىٰ المَعَاهِدِ بَعْدَما لِــبِسَ البَــدَاوة رَسْــمُها المُتأَبِّــدِ

(١) ابن بسَّام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، (ق٢ ج٣/ ٧٩)؛ وورد بيتان منها في نفح الطيب بخلاف ترتيب الأبيات في الذخيرة وهما البيت الرابع ويليه البيت الأخير من المقطوعة الأولىٰ بهذا الترتيب:

مَــا طَــالَ عَهــدْي بالــديَارِ وَإِنَّمــا أَنْســىٰ مَعاهِــدَها أَســىً وتَبَلُّــدِ

لَــوْ كُنْــتُ أَنبــأتُ الــدِّيارَ صَــبابَي نحْــلَ الصَّــفا بِفَنائهــا والجَلْمَــدِ

المقرَّي، نفح الطيب من غصن الأندلسيّ الرطيب، (٢/ ٧٦).

فَاسْتَنْجَدت مـاءُ الُّـدموعِ ببيْـنهِمْ   فتتابَعَـتْ حتـىٰ تـواریٰ الْمُنْجـدِ

طَفِقَـتْ تُسَـابِقُني إلـىٰ أَمَـدِ الصِّـبا   تِلْـكَ الرُّبَـىٰ ومَنـالُ شَـأوي يَبْعُـدِ

لَـوْ كُنْـتُ أَنبـأتُ الـدِّيارَ صَـبابَتي   نحْـلَ الصَّـفا بِفَنائهـا والجَلْمَـدِ

ويظهر الحنين إلىٰ الديار في الأبيات السابقة مع تحوير معاني المعلَّقة ولا سيَّما البيْت الثالث الذي أخذَ معناه من مطلع المعلقة الشهير[1]:

لخوْلَـةَ أَطـلالٌ ببرقـةِ ثَهْمَـدِ   تلُوحُ كَباقي الوَشْم في ظَاهر اليَدِ

ومعنىٰ بيت طرفة هو تعلُّقه بديار محبوبته التي عَفتْ وأصبحت كالوشم في اليد إلّا أن الشَّاعر أخذ المعنىٰ وجعل حنينه لأكثر من مكان وأكثر من حبيب، ويتأسّىٰ عليها وعلىٰ معاهدها وما كان منه إلّا أن فاضتْ دموعه حسرة عليها، وقد استخدم الشَّاعر الألفاظ العربية القديمة التي شاعت في المعلقة، وطوَّعها لتناسب المعنىٰ المراد مثل: تصبُّرٌ وتجّلد، أرضُ ثهمد،

(١) طرفة بن العبد، الديوان، شرح الأَعلم الشنتمري، تحقيق: درِّية الخطيب ولطفي الصَّقال، من مطبوعات مجمع اللغة العربيَّة، دمشق، ١٩٧٥، (ص ٦).

وأسىٰ وتبلُّد، المعاهد ثم يشرع في الحديث عن أَيام الشباب والحنين إليها رغم إقراره بأنه لم يصبُ بها، وإنهُ تحلَّم قبل سن الحلم بقوله:

لِلَّـــهِ أَيَّـــامُ الشَّـــبَابِ وَحُسْـــنِها وغُصُـــونُهُنَّ المائسـَــاتُ المُيَّـــدُ

أَيَّـــامَ أَنْفَـــضُ للمِـــراح ذُؤابتـــي بَـيْنَ اللـداتِ ودِرْعُ بُـردىٰ مُجْسِـدُ

أَتقـنَّصُ الظَّبيـاتِ في سُـبُلِ الصِّـبا فَيُصُـيدُهُنَّ لـيَ العَـذارُ الأَسْـوَدُ

حتـىٰ عَـلاني الشَّـيْبُ قَبْـلَ تحلُّـمٍ وأَبـرَّ مـا سَـبقَ المَشـيبَ المولِـدُ

وَسَـقْتنيَ الـدُّنْيا زُعَـاقَ حُمارِهـا وَسَعىٰ إلـيَّ مـن الخُطـوب مُعَرْبِـدُ

ما هَـالَني صَـعْبُ المَـرام ولا الـذي تَسْـتَبْعِدُ الأَيَّـامُ عِنـدِيَ يَبْعُـدُ

اسْـتقْرِبُ الهـدفَ البَعيـدَ بِهمَّـةٍ أَدْنـىٰ منَازِلَهـا السُّـها والفَرْقَـدُ

وبعد هذا الاستهلال يتخلَّص الشاعر إلىٰ المدح بأسلوب رقيق وينتقل لتعداد مآثر ممدوحه وصفاته في إطار من جزالة الألفاظ ورصانة الأسلوب إذ يقول:

حَيْثُ التقتْ طُبةُ الَّسماحَةِ والعُلا ورَسَـتْ قواعِـدُهُ وَحُـلَّ القِـوَدُ

فَجَنَابُـــهُ لا يُسْـــتَباحُ وَجَـــارُهُ لا يُسْتَضَـــامُ ونَبْعُـــهُ لا يُعْصَـــدُ

حَـــرَمُ المكَـــارِمِ لا يَنَـــالُ فِنَـــاءَهُ ذامٌ ولا للفَضْـــلِ عَنْـــهُ مَبْعَـــدُ

عـالي مَحَـلِّ النَّـارِ في كَلَـبِ الشِّـتَا إذْ بالحضـيضِ لغيـرْهِ مُسْـتَوْقَدُ

هـذا الشِّـهابُ المُسْتضَـاءُ بنُـورِهِ عَلَـمُ الهُـدىٰ هـذا الإمَـامُ الأَوحـدُ

هـذا الـذي قَمَـعَ الضَّـلاَّلةَ بَعْـدَما كانَـتْ شـياطينُ الضَّـلالِ تَمـرَّدُ

لقد حافظ الشعراء الأندلسيّوّن علىٰ تقاليد القصيدة العربية المدحية القديمة «ومضوا في المعاني القديمة في المدائح علىٰ نهج من تقدَّمهم من الشعراء، فأسرفوا وبالغوا»[١]. وقد أبدىٰ هذا النهج ابن عمَّار في مدحهِ المعتمد بن عبَّاد حينما وجَّههُ أبوه لحرب شِلب وهي قصيدةٌ مُطَّولة يقول فيها[٢]:

---

(١) انظر: بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسيّ، (ص٤٦).

(٢) مطلعها:

علـــيَّ وإلَّا مـــا ينـــاجُ الحمـــائمِ وَفيَّ وإلَّا مـــا بُكـــاءُ الغَمـــائمُ

والقصيدة في الذخيرة لابن بسَّام، (ق٢ ج٣/ ٢٨١- ٢٨٤)، المقرَّي، نفح الطِّيب، (ج١/ ١٩).

لَــهُ هِــزَّةٌ في الجُــودِ مُعْتَضِــدِيَّةٌ تَهِزُ إلىٰ التَّشتيتِ شَمْلَ الدَّراهِمِ

إذا نَشَـرَتْ لَخـمٌ بـذكراهُ فَخْرَهـا طَوَتْ طَيءٌ مِنْ خجلةٍ ذِكْرَ حاتِمِ

أَبَــىٰ أَنْ يَــراهُ اللهُ غَيْــرَ مُقَلَّــدِ حِمالــةَ سَـيْفٍ أو حِمالــةَ غـارِمِ

ومِثْــلُ عَبَّــادٍ ومَــنْ مِثْــلُ قَوْمــهِ لُيـوثَ حُـروبٍ أو بُـدورَ مواسِـمِ

أَلِكِنـي بالتَّسـليمِ مـنهُم إلـىٰ فتـىٰ تَهـادَىٰ بـهِ جُرْدُ العِتـاقِ الصَّـلادِمِ

إذَا رَكِبُــوا فــانْظُرْهُ أوّلَ طــاعنٍ وإنْ نَزَلُــوا فَارْصُــدْهُ آخِـرَ طَـاعِمِ

أَعــزُّ مَكــيْنٌ في القُلــوبِ مُحَبَّــبٌ إليْهـا عَظـيمٌ في نُفـوسِ الأَعـاظِمِ

تَبــوَّأَ مِــنْ لَخْــمٍ ونَاهيــكَ مَقْعَــداً مَكــانَ رسـولِ اللهِ مـن آلِ هَاشِـمِ

تقفُ الأبيات عند جُملةِ صفات أسقطها الشَّاعر علىٰ الممدوح، فهو جوادٌ كريمٌ ينتمي إلىٰ نسبٍ رفيع من قبيلة لخمْ، وقد تحدث في عجز البيت الثاني عن قبيلة طيء التي ينتمي إليها (حاتم طيء)، وأن القبيلة تتوارىٰ وتخجل إذا ذُكرتْ لَخْم وما ذلك إلَّا اعتزازٌ منْهُ بأصولهِ المشرقيةِ

العربيّة. كما أنَّ الممدوح فارسُ حَربٍ مغوار يقود الخيل العتاق الصلادم إلىٰ ساحات الوغىٰ فيكون أوَّلَ مقاتلٍ فيها وقد أخذ هذا المعنىٰ في البيت التالي:

إذَا رَكِبُـــوا فَـــانْظُرْهُ أَوَّلَ طَـــاعِنٍ وَإنْ نَزَلُـوا فارْصُـدهُ آخِـرَ طَـاعِمِ

من معنىٰ بيت عنترة بن شداد من معلَّقَتِهِ الشهيرة وهذا المعنىٰ من المعاني النادرة وهو أول من اخترعه بقولهِ[1]:

يُخـبرُكِ مَـنْ شَـهِدَ الوقِيْعَـةَ أَنَّـني أَغْشَىٰ الـوَغَىٰ وأَعِـفُ عندَ المَغْنَمِ

وقد صوَّر الشَّاعر هذا المعنىٰ ونَقَلَهُ من الفخر إلىٰ المدح بأسلوب خفيٍّ بارع وزاد فيه بأنَّ الممدوح مقدام في ساحة الوغىٰ في أول القوم، وكريمٌ في السلم. وقد أخذ المعنىٰ المعتمد نفسهُ في قصيدة له بقوله[2]:

---

(١) عنترة، الديوان شرح ديوان عنترة بن شداد، ص١٢٣، د ق، دار الكتب العلمية، د ط، ١٩٩٥.

(٢) المعتمد، الديوان، ٨٨/ ؛ ابن بسام، الذخيرة، (ق٢ ج٣/ ٤٤).

مـــا سِـــرْتُ قَـــطُّ إلـــىٰ القتـــا لِ وكَـــان مِـــنْ أَمَلـــي الرُّجـــوعُ

شِـــيَمُ الأولـــىٰ أنـــا مِـــنْهُمُ والأصْـــلُ تتبْعُـــهُ الفُـــروعُ

ويشترك هذا المعنىٰ مع قول لقيس بن الخَطيم في أحد أبياته بقوله[1]:

وَإنِّي في الحَرْبِ الضَّروسِ مُوَكَّلٌ بتَقْـــديم نَفْـــسٍ لا أُريـــدُ بَقَاءَهـــا

يظهر التناص بين الأبيات بشكل لافت، وكيف استطاع المعتمد أن يُضَمِّنَ أبياته هذا المعنىٰ الذي يكشف أنه من شيم الأوائل ومعتقداتهم ومعانيهم.

لقد تَفَنَّنَ الأندلسيّون بمعاني الأوائل في قصائدهم، وكشفوا عن قدرتهم علىٰ تطوير المعاني والزيادة فيها وتحويرها، ويرىٰ الباحث أنَّ هذا الإتقان في التصرُّف بمعاني مَنْ سبقوهم من المشارقة، يُعدُّ أحد أوجهِ الرَّد

---

(١) قيس بن الخطيم، الديوان، ص٤٩.

علىٰ مَن اتَّهم الشعر الأندلسيّ بالخضوع والتقليد لشعر الأوائل، مثلما تأثَّر ابن عمَّار بمعنىٰ أبي ذؤيْب الهذلي الشهير بقوله[1]:

وإذَا المنيَّـــةُ أَنْشَـــبَتْ أَظْفَارَهـــا　　　أَلْفَيْـــتَ كُـــلَّ تَميمـــةٍ لا تنفـــعُ

لقد أخذ ابن عمَّار هذا المعنىٰ، وقلبه[2]، في قصيدة قالها يمدح

---

(١) البَيتْ من قصيدته الشهيرة التي قالها في رثاء أولاده الخمسة الذين ماتوا بالطاعون، ومطلعها:

أَمِـــنَ المنـــون ورَيْبُهـــا تتوجّـــعُ　　　والـــدَّهرُ لَـيْسَ بِمُتْعِـبٍ مَـنْ يَجْـزَعُ

انظر: أبو ذؤيب الهُذَلي، ديوان، شرَحَهُ وقدَّم له ووضع فهارسه، سوهام المِصْريّ، مراجعة: ياسين الأيوبي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٨، (ص١٤٧).

(٢) قلب المعنىٰ هو عكس المعنىٰ، كقول أبي الشَّيْص:

أَجِـــدُ المَلامـــةَ في هَـــواكَ لذيـــذةً　　　حُبًّـــا بـــذِكْرِكَ فَلْيَلُمْنـــي اللُّـــوَّمُ

أخذهُ المتنبي وعكس ما قاله عكساً لائقاً:

أَأُحِبّـــهُ وأُحـــبُّ فيـــهِ ملامَـــةً　　　إنَّ الملامـــةَ فيـــهِ مـــن أعدائِـــهِ

ونقلاً عن العلوي في «الطِّراز»: «وما هذا حالهُ فهو بالغُ في المجد كُلَّ مَبلغ، ومن لطافتهِ ورشاقتهِ يكادُ يُخرجه عن حدِّ السرقة». انظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوُّرها، (ج٣/ ٨٩-٩٠).

المعتمد مطلعها[1]:

سَجَاياكَ إنْ عافَيْتَ أَنْدَىٰ وأَسمَحَ   وعُذْرُكَ إنْ عاقَبْتَ أَجلىٰ وَأَوْضَحُ

يقول ابن عمار هذه القصيدة مستسمحاً المعتمِد وكان بعض جُلاسه يحاولون أن يوقعوا البغضاء في قلب المعتمد:

سَيَأْتيكَ في أَمْري حَديثٌ وَقَدْ أَتىٰ   بِرَأْيِ بَنِي عبدالعزيز مُوَشَّحُ

تَخَيَّلْتُهُمْ لا دُرَّ لِلّهِ دُرَّهُمْ   أَشاروا تجاهي بالشَّماتِ وصَرَّحوا

وَقَالُوا سَيُجْزيه فُلَانٌ بِذَنْبِهِ   فَقُلْتُ: وقد يَعفو فُلانٌ ويَصْفَحُ

أَلا إنَّ بَطْشَاً للمُؤيَّد يَرْتَمي   ولكِنَّ حُلْماً للمؤيَّدِ يَرْجَحُ

ومَاذا عَسىٰ الوَاشُونَ أن يتزَيَّدوا   سِوَىٰ أَنَّ ذَنْبي ثابتٌ مُتَصَحِّحُ

نَعَمْ لِيَ ذَنْبٌ غَيْر أنَّ لَحُلمِهِ   صَفَاةً يَزِلُّ الذَّنْبَ عَنْها فَيَسْفَحُ

---

(١) ابن بسّام، الذخيرة، (ق٢ ج٣/ ٣١٧- ٣١٨).

سَلامٌ عَلَيْهِ كيف دارَ بِهِ الهَوىٰ | إلَيَّ فَيَدْنُو أَوْ عَلَيَّ فَيَنْزَحُ
وَيَهْنيهِ إنْ مِتُّ السُّلُوُّ فإنَّني | أَمُوتُ وَلي شَوقٌ إليْهِ مُبَرِّحُ
وبَيْنَ ضُلُوعي مِنْ هَواهُ تميْمَةٌ | ستنفعُ لِوْ أَنَّ الحِمامَ يُجَلِّحُ

وهذا البيت الأخير الذي يتضمَّن المعنىٰ المراد الذي قَلَبهُ الشَّاعر وطَوَّعهُ وفق هواه ليُناسب معنىٰ الأَبيات.

لقد أراد ابن عمار أن يرفع من صفات ممدوحِهِ وأخذ من هذه الصِّفات ما يتعلّق بجانب السماحة والعفو والصّفح الذي يُريده من ممدوحِهِ، أما معنىٰ بيت أبي ذُؤيب الهذليّ فهو التسليم للقدر والإيمان به، دون محاولة دَفعِهِ بالتمائم وغيرها، ولكنَّ ابن عمَّار قلب المعنىٰ بأن جعل هواه لممدوحه هو التميمة التي ستنفعُهُ عند اقتراب الحِمام.

وقول الحُصَري يمدح المعتمد[1]:

---

(١) ابن بسام، الذخيرة، (ق٤ ج٣/ ١٨٩). وقيل عرق الثرىٰ هو إبراهيم عَلَيْهِ ٱلسَّلَامُ.

شـأَىٰ ابـنَ الأربعـين ومـا أنـ ـتهَتْ عَشْـراً بـه الحِجَـجُ

عُـروقَ النَّـاس كُلِّهـمُ إلـىٰ عِـرْقِ الثَّـرىٰ تَشِـجُ

هو من قول امريء القيس[1]:

إلىٰ عِرق الثَّرىٰ وَشُجَّتْ عُروقي وهـذا المـوتُ يَسْـلبُني شَـبَابي

والمعنىٰ في الموت وكيف يسلب الناس لذَّات عيْشهم، ولعلَّ المقصود بعرق الثرىٰ هو أصل الخلق من التراب وإليه يعودون، ويؤكد ذلك قول الحصري فيما يلي البيتين السابقين بقوله:

بنـو الـدُّنيا كـأنَّهمُ لِقلَّـةِ هَمِّهِـمْ هَمَـجُ

وَهَـلْ هـيَ غيـرُ دار أذىً إذا دَخلـوا بهـا خَرجُـوا

تأَمـلْ كَيْـفَ تـأْكُلُهمْ وَهُـمْ وَلَـدٌ لهـا نَـتَجُ

وبما أنَّ المعاني مطروحةٌ أمامَ الجميع، فإنه يبقىٰ الفصّل بين مَن

(١) امرؤ القيس، ديوان، (٣٨٨)

يتناولوها من الشعراء ويصوِّرونها بأساليبهم، رغم تقدّم من سبق إلىٰ تلك المعاني أو من تأخر به الزمن كمعنىٰ النابغة الذي سبق الشعراء إليه[1]:

فإنَّكَ كاللَّيْلِ الذي هو مُدْركي وإنْ خِلْتُ أَنَّ المُنْتأىٰ عَنْكَ واسع

خَطَاطيفُ حُجْنٌ في حبالٍ متَينةٍ تمدُّ بها أَيْدٍ إليْكَ نوازع

وهذا المعنىٰ قد تداولته جماعةٌ من الجاهليين والمخضرمين والمحدثين والمولدين»[2].

لقد استطاع الشَّاعر الأندلسيّ أبو العرب الصِّقلّي[3]، أن يطرق ذلك المعنىٰ دون لفظهِ مستخدماً أسلوبه الخاص وشخصيَّته الشِّعرية حين مدح

---

(١) النابغة الذبياني، الديوان، ص١٦٨.

(٢) ابن بسّام، الذخيرة، (ق٤ ج٧/ ٢١٢).

(٣) مصعب بن محمَّد بن أبي الفرات بن زرارة القرشيّ العبدريّ، ولد بصقلية (سنة ٤٢٣هـ)، وعاش بأشبيلية بجوار المعتمد، كان مشوراً بالأدب والشعر، والتحق بميورقة حتىٰ توفي فيها، أخذ عنه الأندلسيّون أدب الكاتب لابن قتيبة، توفي فيما بعد عام (٥٠٧هـ) بميورقة، ودفن بجوار قبر ابن اللبانة. انظر: ابن بسّام، الذخيرة، (ق٤ ج٧/ ٢٠٩).

المعتمد بقوله[1]:

كـــأَنَّ بـــلادَ الله كَفُّـــكَ إنْ يَسِـــرْ بهـا هـاربٌ تجمـعُ عَليـهِ الأنـامِلا

فـأَينَ يَفـرُّ المَـرْءُ عَنْـكَ بِجُرْمِـهِ إذا كـانَ يَطْـوي في يـديْك المـراحلا

ومهما يكن من أمر فإنَّ المعاني الأندلسيّة التي طرقها الشعراء في غرض المدح هي ذاتها التي طرقها الشعراء الأوائل من المشارقة، حيث انصَّبتْ معظمها حول شخص الممدوح واستعراض صفاته في السخاء والكرم والشجاعة والإقدام في المعارك وذكر جميع مستلزمات الحرب، ولاسيَّما المشهورة عند العرب، ناهيك عن التطرق إلىٰ الجذور العربيّة القديمة للممدوحين، وتمثِّل قصيدة الأعمىٰ التُطيلي في مدح ذي الوزارتين الفضل أبي جعفر بن أَبَيّ هذه المعاني إذْ يقول[2]:

---

(١) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق٤ ج٧/ ٢١٢).

(٢) الأعمىٰ التطْيلي، أبي جعفر أحمد بن عبدالله، الديوان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت د. ط، ١٩٨٩، ص١٧٧ – ١٧٨.

هُنالِــــكَ حَــــدِّثْ عَــــنْ أُبَــــيٍّ وَأحمــــدِ

وعَبْــدِ المليِــكِ الشُّــمِّ في الرُّتَــبِ الشُّــمِّ

تســــمَّيْتَ بالفَضْــــلِ الــــذي أَنْــــتَ أَهلُــــهُ

ومعنــــاهُ، والمــــذْمومُ أَجْــــدَرُ بالــــذمِّ

وأُلْبِسْــــتَ مــــن مَثنــــىٰ الــــوَزارة حُلَّــــةً

تقــــومُ لهــــا تِلْــــكَ المــــآثِرُ بــــالرقْمِ

وتُنْميْــــكَ مــــن سَــــعدِ العشــــيرةِ أُســــرةٌ

هَــــلْ الفَخْــــرُ إلَّا مــــا نَمتــــهُ ومــــا تَنْمــــي

بَهاليــــلُ أَبطــــالٌ جَحَــــاجحُ ســــادَةٌ

كأسْــدِ الشَّــرىٰ في الحــرْب كــالمُزْنِ في السِّــلْمِ

إذا ركِبـوا الجُـرْدَ الجيـاد إلـىٰ الـوَغىٰ

رأَيْـتَ الأسُـودَ الضـارياتِ علـىٰ العُصْـمِ

سَـيَأتيكَ شِـعري ذاهبـاً كُـلَّ مَـذْهَبِ

علـىٰ شَـيهَمٍ مـن خطَّـةٍ أو علـىٰ شَـهْمِ

جـزاءً بنُعْمـاكَ الجزيلـةِ إنَّـي

تكرَّمْـتُ عـن شَـيْنِ الصَّـنيعةِ بـالكَتْمِ

فكَـمْ لَـكَ عنـدي مِـنْ يـدٍ مـلأَت يَـدي

ومِـنْ نِعمـةٍ أَوْلـىٰ بشـعريَ مـن نُعَـمِ

هَنيئـاً لَـكَ العيـدُ الـذي أَنْـتَ عيـدُهُ

وعيـدٌ لمـا حَـاكوا مـن النَّثـرِ والـنَّظمِ

الهجاء

اشتدَّ التنافس بين الشعراء الأندلسيين في القرن الخامس الهجري، فاشتدَّ معهُ فَنُّ الهجاء، وقد نظم الأندلسيون الأهاجي العميقة في الغالب، وقد أشار إلىٰ ذلك ابن بَسام في كتابه الذخيرة، غير أنه عاهد نفسه أن لا يعرضَ من هذا الفنِّ إلاَّ القليل جداً.

وقد تخصص عددٌ من الشعراء بنظمه، حتىٰ أنهم لا يكادون يطرقون باباً سواه، وكان في مقدمتهم الشاعر السُّمَيْسر، وأبو تمَّام غالب الملقَّب بالحَجَّام، شاعر قلعةِ ربَاح غربي طُلَيْطِلَة، وابن صارة الأندلس، وغيرهم.

لقد التفت شعراء الهجاء الأندلسيون إلىٰ شعر الهجاء المشرقي، وعمدوا إلىٰ تضمين قصائدهم بعض الأبيات الشعرية التي قالها شعراء الهجاء المشارقة، واستعاروا بعض المعاني الذائعة الصِّيت.

وعمد الشاعر الأُبِّيض إلىٰ توظيف معنىٰ أبيات جرير في هجاء

الأخطل، فقال في هجاء شخصٍ يُدعىٰ ابن حمدين[1]:

يُريــدُ ابْــنُ حَمْــدينَ أَنْ يُعتَفــىٰ وَجَــدْواهُ أَنْــأىٰ مــن الكَوْكَــبِ

إذا ذُكِــرَ الجُــودُ حَــكَّ اسْــتَهُ لِيُثْبِــتَ دَعْــواهُ في تَغْلِــبِ

وهو يشير إلىٰ قول جرير في الأخطل التغلبي:

والتغلبــيُّ إذا تَنَحْــنَحَ للقِــرىٰ حَــكَّ اسْــتَهُ وتمثّــلَ الأَمْثــالا

ويُضّمن الأعمىٰ المخزومي بيتًا مشهوراً لأبي الأسود الدُّؤليّ بقوله[2]:

لِابْــنِ القَصــيرِ مــع ابنــهِ وصَــغيرِهِ حُجَــجٌ بهــا ســوقُ الفَسُــوقِ تَقَــومُ

أَلفــاهُ يَوْمــاً تحْــتَ أَسَــوْدَ حَالــكٍ فَبَــدا يُعاتبُــهُ لِــذَا ويَلُــومُ

---

(١) المغربي، ابن سعيد، المغْرب في حُلىٰ المَغرب، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٥٥، (ج٢/ ١٢٨).

(٢) المُرسي، أبو بحر صفوان بن إدريس، زاد المسافر وغُرَّة مُحيًا الأدب السافر، تحقيق: عبدالقادر محداد، ص١١٨، دار الرائد العربي، بيروت، د. ط، ١٩٨٠.

فأجَابَـــهُ مُتعَجِبـــاً وَجَوابُـــهُ   بَيْــتٌ علــىٰ مــرِّ الزّمــانِ قــديمُ

لا تَنْــهَ عَــنْ خُلُــقٍ وتــأتيَ مِثْلَــهُ   عــارٌ عَلَيْــكَ إذا فَعَلْــتَ عَظــيمُ

«ونظمَ الأندلسيُّون الأَهاجي العنيفةَ في الغالب»[1]. وقد قسَّم ابن بسام الهجاء في الأندلس إلىٰ نوعيْن قد شاعا آنذاك هما: هجْوُ الأشراف، وهَجْوَ العامة وقد فصَّل ذلك بقوله: «والهجاءُ يَنْقسمُ قسمين: قسمٌ يُسَمُّونَهُ هجْوَ الأشراف، وهو ما لَمْ يبلغْ أنْ يكونَ سُباباً مُقْذعاً ولا هُجْراً مُسْتَبشعًا، وهو طَأطأ قديماً من الأوائل، وثَلَّ عَرْشَ القبائل، إنما هو توبيخٌ وتعْيير، وتقديمٌ وتأخير»[2] وقد تأثر الأندلسيون بهذا النوع من الهجاء، كقصَّة الزِّبرقان بن بدر مع الحطيئة وبيتِهِ الشهير[3]:

---

(١) بالنيثا، تاريخ الفكر الأندلسي، ص٤٦.

(٢) ابن بسام، الذخيرة، (ق١ ج٢/ ٤٢٠).

(٣) البيت من قصيدة قالها يهجو الزّبرقان بن بدر وقد شكاه الزبرقان إلىٰ الخليفة عمر بن الخطّاب رَضِيَ اللهُ عَنْهُ، والقصة مشهورة في كتب الأدب ومطلع القصيدة:

واللهِ يــا مَعْشَــرٌ لَامُــوا أمْــرَءاً جُنُبــاً   في آلِ لَأْيِ شَـــــمّاَسٍ بأَكْيَـــــاسِ=

دَعِ المَكَـــارِمَ لا تَرْحَـــلْ لبُغْيَتِهـــا   واقْعُدْ فإنَّكَ أَنْـتَ الطَّـاعِمُ الكَاسِي

لقد أخذ هذا المعنىٰ المُعْتمِدْ حينما خاطب ابنه «الرَّاضي»(1) بقصيدته التالية ذلك حين تقاعس عن قيادة الجيش لمحاربة العدو، ورأىٰ أَنَّ المطالعة والقراءة أفضل من القتال، الأمر الذي جعل المُعْتمِد يطعنُ به ويَهْزأُ منه بقوله(2):

المُلْـــكُ في طَـــيِّ الــــدَّفاتر   فَتَخـــلَّ عَـــنْ قَـــوْدِ العَسَـــاكِرْ

طُـــفْ بالسَّـــريرِ مُسَـــلِّمًا   وارْجِـــعْ لِتَوْديـــع المَنـــابِرْ

=الحُطَيْئة، الديوان، من رواية ابن حبيب عن ابن الأعرابي وأبي عمرو الشَّيْباني، شرح أبي سعيد السُكَّري، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٨، ص١٠٥-١٠٧.

(١) هو يزيد بن محمد الرَّاضي، وهو شقيق عبَّاد والفتح وعبيدالله المعتد، أبناء المُعْتَمِد، كان عالمـًا بالشرعيّات، ذاكراً للعرب وأنسابها، توفي سنة ٤٨٤هـ، ابن الأبّار، الحلّة السِّيراء، ٢/ ٧٥، ابن خاقان، قلائد لعقيا ن، ج١/ ١١٧.

(٢) ابن خاقان، قلائد العقيان، (١/ ١١٧)، ابن الأبّار، الحلَّةُ السِّيراء، (٢/ ٧٥)، ديوان المُعتمد اعتماداً علىٰ القلائد، ص ٤٦-٤٧.

وَازْحَــفْ إلــىٰ جَــيْشِ المَعَــا رفِ تَقْهَــرْ الحَبْــرَ المُقَــامِرْ

أَو كَسْــــتَ رُسْــــطَاليسَ إنْ ذُكِــرَ الفلاســـفةُ الأَكَــابِرْ

وَكـــذاكَ إنْ ذُكـــرَ الخَلْيـــلُ فَأَنْـــتَ نَحـــوَيٌّ وَشـــاعِر

هــذي المُــدامُ، فكُــنْ لَهَــا وَلِكُــلِّ مَــنْ حَابَــاك شَــاكِرْ

واقْعُــــدْ فإنَّــــكَ طَــــاعِمٌ كَـاسٍ، وقُـلْ: هَـلْ مِـن مُفَـاخِرْ؟

لقد أراد الشاعر أَنْ يُظهر المكارم التي يريدُها من خلال الدعوة إلىٰ السَّيْر للحرب والقيام لها، وترْك الجلوس إلىٰ الكتب والدواوين، ولعلَّ التناص الذي عمد إليه في البْيت الأخير مع بيْت الحُطيئة يمثِّل إرادة الشاعر، وذؤابة القول؛ إذ إنَّ صدْرَ بيْتِ الحُطيئة «دَع المكارمَ لا ترحل لبُغيتها» يدخل في علاقة مع المعاني التي أرادَها الشاعر في الأبيات، حيث استخدم الشاعر أسلوبَ التَّهكُّم والاستهْزاء من ابنه من خلال دعوته له للفخر بعلمه دون السَّير للقتَال، وقد أدخلَ الشاعر النصَّ في علاقة مع بَيْت الحُطيئة الذي

اختزل به كثيراً من المعاني اللاذعة وهذا ما اشتهر به، الأمر الذي قاد النقّاد للإقرار له بشعريّة الهجاء كقول ابن شرف القيرواني: «وأمّا جَرْوَلٌ فخبيثٌ هجاؤهُ، شريفٌ ثناؤه، صَحيحٌ بناؤه، رفع شعرُه من الثَّرىٰ، وحَطَّ من الثُريّا، وأَعاد بلطافةِ فكرِهِ، ومتانةِ شعرِهِ، قبيحَ الألقاب فَخراً يَبْقىٰ علىٰ الأَحقاب، ويُتَوارثُ في الأَعْقاب»[1]. وقد شاعت في الأندلس الأبيات المشرقية التي كانت لها شهرتها علىٰ مرِّ العصور الأدبية في الهجاء، وتداولها الأندلسيون، واستشهدوا بها في مناظراتهم وأخذوا معانيها ونسجوا علىٰ منوالها كقول الأعشىٰ[2]:

تَبيتُونَ في المَشْتىٰ ملاءً بُطُونُكم وجاراتُكُمْ غَرْثىٰ يَبِتنَ خمائِصا

(١) علي، رسائل البلغاء، «رسالة ابن شرف القيرواني»، ص٢٤٨.

(٢) البيت من قصيدة في هجاء علقمة بن عُلاثَة ومَطْلَعُها:

لَعَمْري لَئِن أَمْسَىٰ من الحيِّ شاخِصاً لَقَدْ نَالَ خَيْصاً مِنْ عُفَيْرةَ خائِصَا

الأعشىٰ الكبير (مَيْمون بن قَيْس)، الديوان، شرح وتقديم مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط ، ١٩٨٧، ص٩٩.

فهو هجاء العامة الذي يحدث في المجلس، ويبرز فيه الشعراء مساوئ بعضهم، ويتعرَّضون لغيْرهم بشيْن الكلام، وقدْ تأثَّر هجاء شعراء القرن الخامس في الأندلس بشقيِّهِ بهجاء أوائل المشارقة، كقول ابن شُهَيْد الأندلسي يَهجْو أبا جَعْفر بن عبَّاس[1]:

أَبُــو جَعْفَــر رَجُــلٌ كَاتِــبٌ ... مَلَيحُ شَبَا الخَطِّ حُلْـوُ الكِتابَـهْ

تَمــلَّأَ شــحْماً ولَحْمــاً ومــا ... يَليــقُ تملُّــوهُ بالكتابَــهْ

وذو عَــرَقٍ لَــيْسَ مــاءَ الحَيــاءِ ... ولكنّــهُ رَشْــحُ فَضْــلِ الجَنَابَــهْ

جَـرَىٰ المَـاءُ في سُـفْلِهِ جَـرْيَ لـينٍ ... فَأَحْـدَثَ في العُلْـوِ مِنْـهُ صَـلَابَهْ

وقد أخذ ابن شُهَيْد معنىٰ بيْتهُ الأخير من قول النابغة[2]:

---

(١) ابن بسام، الذخيرة، (ق١ ج١/ ٢٣٨).

(٢) البيْت ليس في ديوان النَّابغة، طبعة دار الكتب العلميَّة وأظنُّهُ من المعلّقة التي مطلعها:

يــا دَارَ ميَّــةَ بالعليــاء فَالسَّــنَدِ ... أَقْــوَتْ وَطَــالَ عَلَيْهــا ســالِفُ الأَمَــدِ

لأنَّه يشترك معها بالعروض والقافية، وهو منسوب للنابغة، انظر: ابن بسَّام، الذخيرة، (ق١ ج١/ ٢٣٨).

كَـالأقْحُوَانِ غَـداةَ غَـبَّ سَـمَائِهِ		جَفَّـتْ أَعَاليـهُ وأَسْـفَلُهُ نَـدي

وقد أشار ابن بسَّام إلىٰ أن ما كان من تضمين الشعراء الأندلسيين معانيَ أشعار الأوائل في الهجاء، في أشعارهم وذكر ما جرىٰ في مجلسٍ حضرهُ، قال «الفكيك»[1] في المجلس يهجو البديع:

رأَيْـتُ البـديعَ علـىٰ أَرْبَـعٍ		وقَـد عايَنْتَـهُ عُيُـونُ البَشَـرْ

يَقُـولُ وقَـدْ شَـرَعَتْ خَلْفَـهُ		كُمـاةُ الفُحـولِ رِمـاحَ الكَمَـرْ

«فَـلا وأَبيـكِ ابنـةَ العـامريّ		لا يـدَّعي القـوْمُ أَنِّـي أَفِـر»[2]

وقد أَخذَ علْيهِ ابنُ بسَّام ذلك القول وأنَّ ذلك المعنىٰ مطروقٌ[3]، إذ

---

(١) هو الأديب أبو الحسن البغدادي ممَّن طرأ علىٰ الأندلس من المشرق، كان حُلْوَ الحوار، مليح التندير، يُلهي ويُضْحِك ولا يَضْحك هو إلا إذا ندر وكان قصيراً دميمـاً. انظر: ابن بسام، الذخيرة، ق٤ ج٧/ ٢٥٥).

(٢) البيْت لامريء القيس، انظر: امرؤ القيس، الديوان، تحقيق حنَّا الفاخوري، ص٢٣٠.

(٣) لم يُوردْ ابن بسَّام اسم الشاعر، وإنما اكتفىٰ بتسمية «كاتب بكر».

يقول مضمناً أبياتاً لامريء القيس[1]:

حَـديثُ أَبـي الفَضْـلِ شَـيءٌ نُكُـرْ إذا مـــا تذكَّرْتُـــهُ أَقْشَـــعِرْ

مَـــرَرْتُ بِـــهِ وعليْـــهِ الغُـــلامُ ومِـــنْ خَلْفِـــهِ ذَنْـــبٌ مسْـــتطِرْ

«فــلا وأَبيــكِ ابْنَــةَ العــامِريّ»[2] مــا هــابَ منِّــي وَلــمْ يَزْدجِــرْ

فقــالَ وقــدْ قــامَ عَنْــهُ الغُــلامُ ومــاذا عَلَيْــكَ بـــأَنْ تَنتَظِــرْ

فَقَـــالَ أَرىٰ رَجُـــلاً واقفـــاً فَقَـــالَ هُبِلْـــتَ أَلا تنتصِـــرْ

«فَلَـــوْ أنَّ قَيْســـاً وأَشْـــيَاعَها وَكِنــدةَ حَــوْلي جميعــاً صُــبُرْ»

---

(١) الأبيات في الذخيرة ولا توجد إشارة لوجودها بمصدرٍ آخر. ابن بسام، الذخيرة، (ج٤ ق٧/ ٢٥٧). وقصيدة امريء القيس قالها بَعْد أن قَتَلَ ثَعْلبَة بن مالك لأنه نافسه في الملك، وخرج إليه بجيش وتقاتلا حتىٰ أسرَهُ امرؤ القيس «وَقَتَلُهُ صَبْراً» أي أسره وشدَّ رجلاه ويداه كي يُضْرُبَ عُنقَه أو يُحتَبَسَ حتىٰ يموت. ومطلع القصيدة:

أَحَــارِ بــنَ عَمْــرٍو كَــأَنّي خمِــرْ ويَعْــدُو عَلَــىٰ المَــرْءِ مَــا يَــأْتَمِرْ

فَـــلا وَأَبيـــكِ ابْنـــةَ العَـــامِريّ لا يـــدَّعي القَـــوْمُ أَنّـــي أَفِـــرْ

(٢) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: حنَّا الفاخوري، ص٢٢٩– ٢٣٩.

لَمــا رُمْــتَ أَنْ تنقَضــي حَــاجَتي   «ولا يَــدَّعي القَــوْم أَنّــي أَفِــرْ»

فولَّيْــتُ عَنْــهُ عَلــىٰ خَجْلَــةٍ   «فَثَوْبــاً نسـيتُ وَثوْبــاً أَجُــرْ»

وَراكبُـــــهُ فَوْقَـــــهُ مِثْلَمــــــا   أَكَــبَّ علــىٰ ســاعديْهِ النَّمِــرْ»

لقد أَشركَ الشاعر نصَّهُ مع نصِّ امرئ القيس، واستطاع أن ينقل المعنىٰ من الفخر إلىٰ الهجاء؛ إذ إنَّ موضوع قصيدة امرئ القيس الفخر، حينما قتلَ ثعلَبة بن مالك، حيث خرج امرؤ القيس ليستفزَّ جيش ثعلبة نحو مكامن جيشهِ فحينما لحقوه ظنَّ بعضهم أنه فرَّ من وجه الجيش ففي قول الشاعر:

فَــلَا وأبيــكِ ابْنَــةَ العَــامِرِيّ   لا يَّــدعي القَــوْم أَنّــي أَفِــرْ

أَخذَ معناه الشاعر الأندلسي وضمَّن صدر البيْت بقوله:

«فَــلا وَأَبيــكِ ابْنــةَ العَــامرِيّ»   مــا هَــابَ مِنّــي ولَــمْ يَزْدَجِــرْ

لقد أراد الشَّاعر أن يُظهر ما عليه الهَجْو من الدَّناءَة لعدم ارتداعه، وبقوله: ما هابَ منِّي ولم يَزْدجر ليس لقوَّتِهِ وعزيمته كما هو حال امرئ القيس، فالشاعر نقل المعنىٰ بصورةٍ جميلة، وخِفَّةٍ أَظهرت ما للأندلسيِّن من براعةٍ في التفنُّن في المعاني. ويرىٰ ابن بسام أنَّ هذا القسم من الهجاء قد شاع بين أبناء الأندلس في مجالسهم ومحاوراتهم وقد جاء علىٰ شكل مقطوعات صَان كتابه من احتوائه له، ويرىٰ أيضـاً أنَّ الأندلسيِّن في فترة ملوك الطَّوائف تأثروا بهجاء المشارقة في فترة جرير وطبقته في المشرق بقوله: «والقسمُ الثاني هو السُّباب الذي أَحْدثَهُ جَريرٌ وطبقتهِ، وكان يقول: إذا هجوْتم فأَضْحِكوا. وهذا النَّوع مِنْهُ لَم يهدم قَطُّ بيْتاً، ولا عُيِّرتْ به قبيلة، وهو الذي صُنَّا هذا المجموع عنه، وأَعْفَيْناهُ أنْ يكونَ فيهِ شيءٌ منهُ»[1].

واشتهر الشاعر المعروف «بالمرادي»[2] بهذا النوع من الهجاء،

---

(١) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق١ ج٢/ ٤٢١).

(٢) المراديُّ: هو أبو بكر ابن الحسن المرادي القروي، فقيهٌ شاعرٌ، تقلَّب في أنحاء الأندلس، علىٰ جميع دول ملوك الطوائف. انظر: ابن بسام، الذخيرة، (ق٤ ج٧/ ٢٥٣).

وتعرَّض للكثير ممَّن تجرَّأ عليه من الشعراء وغيرهم بالهجاء، ومن ذلك قوله يَهْجُو أَحَدَ الشُعراء حينما بَلَغَهُ أنَّهُ هجاه بقولِهِ[1]:

تعرَّضَــني كَلْــبٌ بِهَجْــوٍ مُخــذَّلٍ كقّيءِ السُّكارىٰ أو هُراءِ المُبَرْسَمِ

فَأَنْفَـذْتُ مـن وقتـي إليـهِ سـحَائبًا مـن الصَّـفْعِ يَجْـدُو وَفْدَها المُقَـدَّمِ

فَحامَتْ عَلَيهِ مِثْلَ الجَرادِ تساقَطَتْ مــن الجَــوِّ أَنْــوارُ رَوْضٍ مُعَمَّــمِ

وغَنَّىٰ دَويُّ النَّحْلِ في صَحْنِ رأسِهِ «أَلَا عِمْ صَبَاحـًا أَيُّها الرَّبْعُ واَسْلِمِ»[2]

لقد أَخذ الشاعر في البيت الأخير معنىٰ زهير بن أبي سلمىٰ، وضمَّن

---

(١) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق٤ ج٧/ ٢٤٥)، الأبيات تتحدَّث عن الرسول الذي أتىٰ علىٰ المرادي بالهجاء واسمه ابن المقدَّم، فقام الشاعر بصفْعِهِ علىٰ رأسِهِ، ثمَّ أَنشد تلك الأبيات.

(٢) هو عجز بيت زهير بن أبي سلمىٰ من معلَّقتِهِ وصَدْرُهُ:

فَلمَّـا عَرفْـتُ الـدَّار قُلْـتُ لِرَبْعهـا أَلَا عِـمْ صَـبَاحـًا أَيُّهـا الرَّبْـعُ وَاسْـلِمِ

زهير بن أبي سُلمىٰ، الديوان، شرح ودراسة: علي ابراهيم أبو زيد ، دار الكتاب الجامعي، العين، ط١، ١٩٩٣، ص١٩.

بيتهُ عجز بيت زهير، وقد نقل معناه من المقدمة الطَّلليَّة؛ إذ تحدَّث زهير عن ديار محبوبته وأطال في وصفها إلىٰ أن قال هذا البَيْت، وقد جعل المُرَادي رأْسَ ابنَ المقدَّم بمثابة الرَّبع الذي وّصَفهُ زهير، وأخذ معنىٰ عجز البْيت وَوظَّفَهُ ليَخدم معناه العام.

رِّثاء الأفراد

لقد اتخذَ رثاء الأفراد في الشعر العربي القديم ثلاثة ألوان، هي: الندب أو النواح لموت ذوي الرحم، والتأبين بذكر فضائل الميت تبياناً لخسارة المجتمع فيه، والعزاء بتصوير الموت الذي هو سنةٌ من سنن الكون لا مفرَّ منه. وقد وُجدت هذه الألوان الثلاثة طريقها إلىٰ الشعر الأندلسي، ومن أشهر نصوص الرثاء التي ظهر فيها تأثر الشعراء الأندلسيين، بمذهب الأوائل، لاميّة أبي عامر الأصيلي[1] التي يرثي بها أبا عبدالله محمد بن إبراهيم الذي كان وزيراً، وقد قُتلَ في مدينة أشبونة، وفيها يقول[2]:

عَلَىٰ مَصْرَعِ الفَهْرِيِّ ركني ومَوْئِلي   بكَيْتُ وأَبْكي طُولَ دَهْري وحَقَّ لي

أُؤبِّنُ مَنْ مَاتَ النَّدىٰ يَوْمَ مَوْتِهِ   وَقَلَّصَ ظَلُّ الجُودِ عن كُلِّ مُرْمِلِ

---

(١) هو الوزير الفقيه أبو عبدالله محمد بن ابراهيم قُتِل في الأَشبونة، وكان مجلسهُ فيها وكانت تجتمع إليه الشعراء. انظر: ابن بسَّام، الذخيرة، (ق٣ ج٦/ ٦٥٣).

(٢) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق٣ ج٦/ ٦٥٣).

تَـوَلَّىٰ ابـنُ إبـراهيم فَـالغَرْبُ بَعْـدَهُ ... لِكُـلِّ غَريـبِ الـدَّارِ حَلْقَـةُ جُلْجُـلِ

فَأَصْــبَحتِ الآمَــالُ بعــد محمَّــدٍ ... تُنــادي أَلَا بُعْــداً لِكُــلِّ مُؤمِّــلِ

وفي مَنْ يُحاكُ المَدْحُ جَزْلاً كأَنَّما ... أَتَــىٰ عَــنْ لَبيــدٍ قُــوَّةً ومُهْلِهِــلِ

أَلَا أَيُّهــا النُّــوامُ هبُّــوا لتسْــمعوا ... جَــدالَ قتيــلٍ بالرَّزايــا مُجــدَّلِ

أَمَــا إنَّــهُ والحَــقُّ أَبْلَــجُ واضِــحٌ ... لَقَـد جئْـتُمُ بالعَـارِ يـا آلَ أَخْطَـلِ

غَـدَرْتُمْ فكَـانَ الغَـدْرُ مـنكُمْ سَـجِيَّةً ... فَتَىٰ العِلْـمِ والمَجْدِ التَّلَيدِ المُؤَثَّـلِ

لِئـامٌ رُعَـاعٌ جَـاهِلُونَ تَحاسَــدُوا ... عَلـىٰ قَتْـلِ صِـنْديدٍ أَغَـرَّ مُحجَّـلِ

سَـقىٰ اللهُ قَبْـراً ضَـمَّ جِسْـمَ مُحمَّـدٍ ... سَـحائِبَ تَتْـرىٰ بالحَيـا المُتَنَـزَّلِ

وجَــازَاهُ عَــنْ إحْسَــانِهِ وَأَثَابَــهُ ... جَـزاءَ المُنيـبِ القانِـتِ المتبَتِّـلِ

سَــأَنْدُبُهُ عُمْــري وإنْ قَــالَ قَائـلٌ ... «رُوَيْدَكَ لا تَهْلِكْ أَسَىً وتَجمَّـلِ»[1]

---

(١) عجز بيت امرئ القيس وهو من المعلقة وصدره: وقوفاً بها صَحْبي عَلَيَّ مَطيَّهُمُ، امرؤ القيس، الديوان، ص٢٧.

وَأُتبِعُـــهُ ذِكْـــراً بشِـــعْرٍ كَأنَّـــهُ نَسيمُ الصَّبا جَاءَتْ بَرِيَّا القَرَنْفُلِ»[1]

لقد جاءت الأبيات تأبيناً للمقتول، وبيّنت ما لَهُ من أثرٍ في نفوس الجميع، وكشفت عن مكانته لعلمه وفَضْله، وتأثرَ الشاعر بأسلوب الأوائل من حيثُ الدعاء للقبور بالسقيا، والاستمطار بالشعر، واختار الشاعر قافية قصيدته علىٰ قافية معلَّقة امريء القيس، وقد ضمَّن عَجُزَيْ البيتين الأخيرين عجزي بيتي امرئ القيس، ولعلّهُ بقوله:

سَـأَنْدبُهُ عُمْـري وإنْ قـالَ قائـلٌ «رُوَيْـدكَ لا تَهْلِـكْ أَسَىً وتجمَّـلِ»

يرفع من مكانه القتيل بنفسهِ ويتمثل مكانه ديار محبوبة امريء القيس، وضعائنها في نفسه لذلك استدعىٰ النصَّ وضمنَّه بَيْتَهُ.

وَقَدْ جاءَت مفردات تلك القصيدة ومعانيها مناسبةً لموضوع الرِّثاء ومُحققَّةً لشروطها عند أهل النقد؛ الذي يجب «أنْ يكونَ بألفاظٍ مَألُوفَةٍ سَهْلَةٍ

(١) عجز بيت امرئ القيس وصدره: إذا قامتَا تضوَّعَ المِسْكُ مِنهُمَا، وهو يتحدَّث عن أم الحُوَيْرث وأمِّ الرَّباب، امرؤ القيس، الديوان، ص٢٨.

في وَزنٍ مُناسبٍ مَلْذُوذٍ، وأنْ يُسْتَفتَحَ فيه بالدلالة علىٰ المقْصِدْ، ولا يُصَّدر بنسيبٍ لأنَّهُ متناقضٌ كغرض الرِّثاء»[1]. ولعلَّ قصيدة المُعتمِدْ في رثاء ابنيهِ «الفَتْح ويَزيد» خيرُ مثالٍ علىٰ ذلك وفيها يقول المُعتمِدْ:

يقولُونَ صَبْراً لَا سَبيلَ إلىٰ الصَّبْرِ سَأَبْكي وأَبكْي ما تطَاولَ عُمْري

هَوَىٰ الكَوْكَبانِ الفَتْحُ ثُمَّ شَقيقُهُ يَزيدُ فَهَلْ عِنْدَ الكوكبِ من خَبَرِ

تَرىٰ زُهْرهَا في مَأْتمٍ كُلَّ لَيْلَةٍ تخمَّشُ لَهفاً وَسْطَهُ صَفْحةَ البَدْرِ

يَنُحْنَ علىٰ نجميْنِ أُثْكِلَتْ ذَا وذَا وأَصْبُرُ ما للقَلْبِ في الصَّبْرِ من عُذْرِ

أَفَتْحُ فتَحْتَ لِيَ بابَ رَحْمةٍ كما بيَزيدَ اللهُ قَدْ زادَ في أَجْري

فَلَوْ عُدْتُّما لاخْتَرتُما العَوْدَ في الثَّرىٰ إذا أَنْتُما أَبْصَرْتُمانيَ في الأَسْرِ

تكشف هذه الأبيات عن تأجُّجِ مشاعر الشاعر في هذا النصَّ، فهي أبيات تحملُ مشاعرَ الأُبُوة التي فيها تفجَّعَ الشاعر لفقد ولديهِ إلىٰ حدٍّ جعَلَهُ

(١) القرطاجنِّي، منهاج البلغاء، ص٣٥١.

يبكيهما كما تبكي النساء، وقدْ تأثرَّ في البيت الأخير بقوله[1]:

فَلَوْ عُدْتُّما لاخْتَرَتُما العَوْدَ في الثَّرىٰ ....

بقول الخنساء تبكي صخراً أخاها[2]:

فلــولا كثْــرَةُ البــاكينَ حَــوْلي علــىٰ أخــوانهمْ لقَتلْــتُ نَفْســي

فالخنساء تجد بكثرة من يبكون أخوتهم، وتجد في الثكالىٰ عزاءً لها في مصيبتها، أما الشاعر فيجدُ عزاءَهُ في أسْرِهِ، وببكاء بناته وزوجته علىٰ ابنيها بقوله:

---

(١) المعتمد، الديوان ص١٠٥، وولداهُ هما: الملقَّب بالمأمون قُتلَ في قرطبة سنة (٤٨٤هـ)، ويزيد الملقَّب بالرّاضي قُتلَ بعد مقتل أخيه بأيّام.

(٢) من قصيدتها التي مطلعها:

يــؤرِّقُني التَّــذكُر حِــينَ أُمسِــي فَيَرْدَعُنــي مَــع الأَحــزانِ نُكْســي

الخنساء، تماضر بنت عَمرو بن الشريد السَّلميّة، الديوان، شَرحَهُ: ثعلب أبو العبَّاس أحمد بن يحيىٰ بن سَيَار الشيباني النَّحوْين تحقيق: أنور أبو سويلم ، دار عمَّار، عمان، ط١، ١٩٨٨، ص٣٢٦.

مَـع الأَخَـواتِ الهالِكـاتِ عَليْكُمـا   وأُمُّكِمـا الثَّكْلَىٰ المضـرَّمةِ الصَّدْرِ

فَتبْكـي بـدَمْعٍ لـيْس للقَطْـرِ مِثْلُـهُ   وتَزْجُرُهَا التَّقْوىٰ فتُصْغي إلىٰ الزَّجْرِ

وذهب ابن بسَّام إلىٰ أنَّ النِّساء في الرِّثاء تبدع أكثر من الشعراء الرجال «وألفاظُ النِّساء، أَشْجىٰ في باب الرِّثاء من كثيرٍ من الشعراء، لما رُكِّبَ في طباعِهنَّ من الخَوَر والهَلَعْ، وألفاظُ التأبين مبنيَّةٌ علىٰ التفجُّع»[1].

وقَدْ تفجَّع الأعمىٰ التُّطْيلي بقصيدةٍ رَثىٰ فيها أَحدَ شبابِ اشبيليَّة اغتيلَ ليْلاً، كان معروفاً بالكرم والجود، وهو من أعيان اشبيليّة وكان صديقاً للشاعر. وجاءَتْ القصيدة مطوَّلةً استدعىٰ فيها الشاعر بعض الشخصيَّات المشرقية، وما لدلالتها علىٰ التلازم والوفاء، والأخوَّة وذكر بعْض أيَّام العرب وحروبها، ونكبات الزمان لأَهْلِهِ ومَطْلَعُها:[1]

---

(١) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق٢ ج٣/ ٣٦٨).

(١) ابن خاقان، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، (ج٤/ ٨٥٣- ٨٥٩)، ديوان الأعمىٰ التّطيلي، أحمد بن عبدالله بن أبي هريرة، ص٢٢٤، تحقيق: إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، د.ط، ١٩٨٩.

خُـذَا حَـدَّ ثـاني عَـنْ فُـلٍ وفُـلانِ لِعَلِّـي أَرَىٰ بـاقٍ عَلَـىٰ الحَـدَثانِ

وعَـنْ دُوَلٍ جُسْـنَ الـدِّيارَ وأَهْلَهـا فَنَيْنَ، وصَـرْف الـدَّهر لـيْس بفـانِ

يقول الأَعْمىٰ متأثِّراً بعمر بن أبي ربيعة:

وَجُـنَّ سُـهَيْلٌ بالثُّريـا جُنونَـهُ ولَكِـنْ سَـلاهُ كَيْـفَ يَلْتَقيـانِ؟

وسُهَيْل والثريَّا نجمان في السَّماء، وَقَد أخذ المعنىٰ من قول عمر بن أَبي ربيعة: [1]

أَيُّهـا المُـنْكِحُ الثُّرَيـا سُـهَيْلاً عَمْـرَكَ اللهُ كيـف يلتقيـانِ

هـي شـاميَّةٌ إذا مـا اسـتَهلَّت وسُـهَيْلٌ إذا مـا اسْـتَهَلَّ يَمـاني

ويقول الشاعر مستدعياً شخصيات مشرقيَّة مشهورة ليُظهرَ حَجْمَ

---

(١) عمر بن أبي ربيعة، الديوان، ص٤٣٨؛ الثُريَّا صاحبة عُمر، سُهَيل: رجلٌ من اليمن تزوَّجها، والثريَّا في الاصل نجمٌ يَطلع من جهة الشام، وسُهَيلٌ كوكب يطلع من جهة اليمن.

مُصابِهِ بموت صديقهِ:

وَأَعْلَنَ صَرْفُ الدَّهْرِ لابْنَيْ نُوَيْرةٍ   بيَـوْمِ تَنَـاءٍ غَـالَ كُـلَّ تَـدان[1]

وكَانـا كَنَـدْمانَيْ جُذامَـةَ حِقْبَـةً   مِـن الـدّهْرِ لَـوْ لَـمْ تنْصَـرِم لأَوانِ

فَهـانَ دَمٌ بَـيْنَ الـدَّكادِكِ واللَّـوىٰ   ومـا كَـانَ في أَمْثَالِهَـا بمُهَـانِ

ومَـالَ علـىٰ عَـبْسٍ وذُبْيَـانَ مَيْلَـةً   فَـأَوْدَىٰ بمَجْنَـيٍّ عَلَيْـهِ وجَـانِ[1]

---

(١) ابن نُوَيْرَة: مالك وأخوه مُتَمِّمْ، وكان متمِّم يرثي مالكاً طول عمره والبْيت الثالث يتعلق بما قبلَهُ، وهو من قول متمِّم في رثاء مالك:

وكُنَّـا كَنَـدْمانَيْ جُذَيْمـةَ حُقبـةً   مِـن الـدَّهر حتىٰ قيـلَ: لَـنْ يتصـدَّعا

فَلمَّـا تَفَرَّقنـا كَـأَنِّي ومَالِكـاً   لطُـولِ اشـتياقٍ لـمْ نَبِـتْ لَيْلَـةً معـاً

وجُذيمة هو جُذَيْمة بن الأبرش ملك الحيرة، انظر: ابن خاقان، قلائد العقيان، (ج٤/ ٨٥٣-٨٥٩).

(١) البْيت والأبيات الثلاثة التي تليه يتحدَّث عن أيَّام داحس والغَبْراء التي دارت بين عبس وذبيان، وجفر الهباءَة هو أحد تلك الأيام. ابن خاقان، قلائد العقيان ، (ج٤/ ٨٥٣-٨٥٩).

فَعُوجا علىٰ جَفْرِ الهَباءَةِ عَوْجَةً لِضَيْعَةِ أَعْلاقٍ هُنَاكَ ثَمانِ

دِماءٌ جَرَتْ مِنْها التِّلاعُ بِمِلْئِها وَلا دَخْلَ إلَّا أَنْ جَرىٰ فَرَسانِ

وأَيَّامُ حَرْبٍ لا يُنادَىٰ وَليدُهَا أَهابَ بِها فِي الحَيِّ يَوْمَ رِهانِ

يتحسَّر الشاعر في الأبيات السابقة علىٰ صديقه وكيف فرق بينهما الزمن، ويمكن القول إن الشعراء الأندلسيين، حافظوا علىٰ معاني الشعراء الأوائل من المشارقة في أغراض الشعر المتعددة، في الغزل بنوعيه: العذري والحسِّي، والمدح، والرِّثاء، والهجاء، وظهر أثر معاني الشعراء المشارقة الأوائل بشكلٍ واضح في معاني معظم شعراء القرن الخامس الهجري في الأندلس. وقد عَمِدَ هؤلاء الشعراء إلىٰ إعادة صياغة تلك المعاني علىٰ نحوٍ جديد ينسجم مع تجاربهم الحياتية وبيئتهم الخاصة.

الفصل الثالث

تأثير شعر العرب الأوائل

في بناء الخطاب الشعري الأندلسي

سيتناول هذا الفصل من الدراسة تأثير مذهب الشعراء الأوائل من المشارقة في بناء القصيدة الأندلسية، ومدىٰ تمثل الأندلسيين لهذا المخزون والتراث الشعري، والنسج علىٰ منواله إلىٰ حدٍّ يكشف عن مدىٰ قوة بناء القصيدة العربيّة ومحافظتها علىٰ بنيتها الثابتة علىٰ مرِّ العصور الأدبية، وستتناول الدراسة في هذا الفصل، محافظة الأندلسيين في بناء قصائدهم علىٰ تقاليد المقدمات الطللية، وبراعتهم في التخلص لموضوع القصيدة، وستتناول الدراسة في هذا الفصل قدرة الأندلسيين في إدخال نصوص المشارقة في نصوصهم بصورة واضحة تحت ما يسمىٰ بالتضمين وبصورة تحتاج إلىٰ مدارسة وتحليل كنوع من أنواع التناص الخفي، وقدرتهم علىٰ بناء قصائدهم علىٰ نهج القصيدة العربيّة، كما سيتم دراسة معارضات

الأندلسيين لقصائد شعراء المشرق وكيف التزموا بمعاني ومباني تلك القصائد، وعدم التزامهم التام في تلك المعارضات، الأمر الذي سيكشف عن براعة ومقدرة تحتاج إلىٰ تحليل للنصوص الشعرية وفق نظرة جديدة.

وسيتناول هذا الفصل أيضـًا مدىٰ تأثر الأندلسيين الشعراء في اختيار صورهم الشعرية من تلك الصور التي شاعت وتكررت عند أولئك المشارقة، ولعل أبرز الصور التي بدا فيها التأثر جليـًا، وجد الباحث صورة الناقة، والخيل، وصورة المرأة، وصورة المعركة، وصورة المطر، ودلالاته الرمزيّة، قد أخذت مجالاً واسعـًا في شعر الأندلسيين وقد تكرَّرت عند الشَّاعر الواحد، وعند شعراء العصر بشكل عام في القرن الخامس الهجري، وعليه فإن الدراسة ستعنىٰ هنا بدراسة بناء القصيدة وتركيبها الفني ومدىٰ براعة الأندلسيين في المحافظة عليه؛ لأن بناء القصيدة والتراكيب الحسنة، ومقدرة الشَّاعر علىٰ جعل معانيه في تراكيب وصور حسنة، يجعل القصيدة أكثر قبولاً عند الجمهور.

وبناء القصيدة، وبنيتها هو كل ما تحويه القصيدة من ألفاظ وتراكيب وصور قائمة علىٰ التشابيه والاستعارات، والوزن والقافية، وباجتماعها يتكون البناء العام للقصيدة، وقد أشارت المصادر القديمة إلىٰ ذلك، كقول صاحب عيار الشعر: «فإذا أراد الشَّاعر بناء قصيدةٍ، مخَّضَ المعنىٰ الذي يُريدُ بناءَ الشعر عليهِ في فكرهِ نثراً، وأعدَّ له ما يُلْبسهُ إياهُ من الألفاظ التي تطابقهُ، والقوافي التي توافقهُ، والوزن الذي سَلِسَ له القول عليه»[1]. وقد أكدَّت بعض الدراسات الحديثة التي تناولت بنية القصيدة العربيّة أن «اللفظ والمعنىٰ، والعلاقة الحيوية بين الألفاظ والتراكيب والصور ضمن بنية القصيدة الموسيقية، وضمن اللوحات المتعددة التي ترتبط لفظياً ومعنوياً، رافدٌ تصبُ في مجرىٰ عام هو «القصيدة»[2]. وانطلاقاً من هذا الجانب يمكن

---

(١) ابن طباطبا العلوي، محمَّد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق عباس عبدالساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص١١.

(٢) أحمد شاكر غضيب، أثر الإسلام في بناء القصيدة العربيّة، دار الضياء، عُمان، ط١، ١٩٨٩، ص١٧.

دراسة بنية القصيدة الأندلسية من خلال تأثرها ببناء القصيدة العربية القديمة من خلال دراسة الألفاظ والتراكيب والصور التي شاعت عند الأوائل والتي وردت عند شعراء الأندلس بصورة تؤكدّ تفاعل الأندلسين مع التراث الشعري واستلهامه، والنسج علىٰ منواله إلىٰ حدٍّ جعلهم يضمِّنون أشعار وتراكيب الأوائل في أشعارهم، حتىٰ أصبح ذلك ظاهرة فنية شائعة عندهم، كإحدىٰ الأساليب والظَّواهر الفنية لديهم. وقد سميَّ الأسلوب الجيِّد البناء «بالنَّسق» عند النقاد وهو «أنْ يأتي المتكلِّم بالكلمات من النثر والأبيات من الشعر متتاليات متلاحمات تلاحمًا سليمًا مُستَحسنًا مُسْتَهْجنًا، وتكون جُملُها ومفرداتها متَّسِعَةً مُتواليةً، إذا أُفْرِدَ منها البَيت قام بنفسهِ، واستَقلَّ معناه بلفظِهِ»[1] فالمقصود هنا من اتساق البناء هو الاستواء والاجتماع لحدٍّ يحسن فيه النَّسْق، ويُحسن التركيب، ويتضح التفسير.

---

(١) إنعام فوَّال عكّاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص٢٥- ٢٦.

التقاليد العامة للقصيدة

تتمثّل هذه التقاليد بالوقوف علىٰ الأطلال وتذكُّر أهلها واستيقاف الرفيق والبكاء عليها، ثمّ الانتقال للنسيب، ثمَّ التخلص إلىٰ موضوع القصيدة العام، وقد بيّن النقّاد العرب ذلك وقسّموا القصيدة إلىٰ مقطوعات وشرائح تكشف عن أغراض الشِّعراء في قصائدهم، فالمرزوقي في شرح حماستِهِ يقول: «والشِّعراء إنّما أغراضُهم التي يسدِّدون نَحْوَها، وغاياتُهم التي ينزعون إليها، وصف الديار والآثار، والحنين إلىٰ المعاهد والأوطان، والتشبيبُ بالنساء، والتلطيف في الاجتراء، والتفنن في المديح والهجاء، والمبالغةُ في التّشبيه والأوصاف، فإذا كان كذلك لم يتدانوا في المضمار، ولا تقاربوا في الأقدار»[1].

لقد واصلَ شعراء الأندلس في القرن الخامس الهجري إرساء دعائم

---

(١) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمَّد بن الحسن، (ت:٤٢١هـ/ ٥٩١م)، شرح ديوان الحماسة، مقدمة الشارح، ق١/ ٢٠، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

المحافظة علىٰ تلك التقاليد العامة، ومحاكاة الأوائل في مضامينهم، فابن شهيد الأندلسيّ، في رسالة التوابع والزوابع[1]، يكشف عن قدرته في حُسن التَخلُّص[2]، ومقدرته علىٰ الانتقال إلىٰ المعنىٰ الأساسي، والموضوع

(١) رسالة التوابع والزوابع: هي رسالة أدبية لابن شُهيد الأندلسيّ، وهي رحلة متخيلةٌ إلىٰ وادي عبقر لقي فيها توابع الشُّعراء والكُتَّاب القديمين والمحدثين لينال منهم الإجازة في الشِّعر والنثر، وقد اختار من الشُّعراء الأوائل: امرأ القيس، وطرفة بن العبد، وقيس بن الخطيم، وعارضهم في بعض قصائدهم، وكان هدفه منها المباهاة بأدبه والدفاع عنه والردّ علىٰ نقّادِهِ من أدباء عصره، وخصومه ومنافسيه من الأدباء والوزراء، وَرَدت هذه الرسالة في كتاب الذخيرة لابن بسَّام في (ق١ ج١/ ١٩٥) وقد تناولها العديد من الدارسين بالتصحيح والتحقيق والشرح والتبويب، منهم بطرس البستاني حيث صحّحها وحقّق ما فيها، وشرحها وبوّبها وصدّرها بدراسة تاريخية أدبيّة لحياة ابن شهيد وأدبه، وقد نشرت في بيروت عن دار صادر في طبعتها الثانية سنة ٢٠١٠م.

(٢) حسن التخلص: هو الانفكاك من الشيء، وخلص الشيء: إذا كان قد نشب ثم نجا؛ أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، ج٢/ ١١٠، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، د ط، ١٩٨٦م، وهو الخروج والتخلص والاستطراد والخروج من النسيب إلىٰ المدح وغيره، قال أبو هلال العسكري: كانت العرب في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الدّيار والبكاء عليها، والوجد بفراق ساكنيها، ثمّ إذا أرادت الخروج قالت: فَدَعْ ذا وَسَلِّ الهمّ عَنك بكذا، وقال ابن رشيق: وأما (الخروج) فهو عندهم شبيه بالاستطراد وليس به، لأن الخروج إنّما هو أن تخرج من نسيب إلىٰ غيره بلطف تخيّل، ومنهم من=

الرئيس بسلاسةٍ وخفّةٍ تحتاج إلىٰ التمعُّن والتدقيق لكشفها مع المحافظة علىٰ التقاليد العامة والمعاني المشرقية عند الأوائل وعمودية الشِّعر العربي، وتُعد خير مثال علىٰ محافظة شعر هذه الحقبة من الأندلسيّين علىٰ تقاليد القصيدة ومحاكاة مذهب الأوائل من الشِّعراء.

يقول ابن شهيد:(١)

=يسمّيه التوصُّل؛ بدوي طبانة، معجم البلاغة العربيّة، ص(١٩٣-١٩٧)، دار المنارة، جدة- دار الرفاعي، الرياض، ط٣، مزيدة ومنقّحة، ١٩٨٨؛ وهو أن يستطرد الشاعر المتمكّن من معنىٰ إلىٰ آخر يتعلّق بممدوحه، بتخلُّصٍ سهلٍ يختلسه اختلاساً رشيقاً دقيق المعنىٰ بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنىٰ الأول إلا وقد وقع في الثاني، لشدّة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما، حتىٰ وكأنهما أُفرغا في قالب واحد، وقد يتخلص من نسيب أو غزل أو فخر أو وصف روض أو وصف طَلَلٍ أو رَبْعٍ خال، أو معنىٰ من المعاني يؤدي إلىٰ مدح أو هجو أو وصف حرب، وأحسنُهُ التخلُّص من غزلٍ إلىٰ مدح، والفرق بين التخلص والاستطراد أن الاستطراد يُشترطُ فيه الرجوع إلىٰ الكلام الأول، أو قطع الكلام، فيكون المُستطرد به آخر كلامه، والأمران معدومان في التخلّص: فإنهُ لا يُرجع إلىٰ الأول، ولا يقطع الكلام، بل يستمرُّ الشاعر به إلىٰ ما يتخلّصُ إليه؛ ابن حجة الحموي: تقيّ الدِّين أبو بكر علي، (ت٨٣٧هـ/ ١٤٣٢م)، خزانةُ الأَدب وغايةُ الأَرَب، شرح عصام شعيتو (ج١/ ٣٢٩)، منشورات دار الهلال، بيروت، ط٢، ١٩٩١.

(١) ابن شهيد، الديوان، ص٨٢.

منـازِلُهمْ تبْكـي إِليـكَ عفَاءَهـا | أَسْـقَتْها الثُّرَيَّـا بـالعرُيّ نَحَـاءَهَا
أَلَثَّتْ عَلَيْهـا المُعْصِـراتُ بِقطرِهـا | وَجَـرَّتْ بهـا هُـوْجُ الرِّيـاح ملاءَهـا
حَبَسْـتُ بهـا عَـذْواً زمـام مطيَّتـي | فَخَلَّـت بهـا عَيْنـي علـيَّ وكاءهـا
رأَتْ شَـدَنَ الآرام في زَمـنِ الهَـوىٰ | ولَـمْ تَـرَ ليلـىٰ فهـي تَسْـفحُ ماءَهَـا
خليلـيَّ عَوجـا بَـارَكَ اللهُ فيكمـا | بـدارتها الأولـىٰ نُحَـيِّ فناءَهـا
فَلَـمْ أَرَ أسـراباً كأسـرابها الـدُّمىٰ | ولا ذئْبَ مثلي قد رعىٰ ثـمَّ شـاءها
ولا كضَـلالٍ كَـانَ أهـدىٰ لِصبَوتي | ليـاليَ يهـديني الغـرامُ خباءَهـا
وَمَـا هَـاجَ هـذا الشـوْقَ إلَّا حمـائمٌ | بَكَيْـتُ لَهـا لَمّـا سَـمِعْتُ بُكاءَهـا
عَجبتُ لِنفسي كَيْفَ مُلِّكَهَا الهَـوىٰ | وكيـفَ اسـتفَزَّ الغانيـاتُ إباءَهـا؟
ولكـنَّ جـرذانَ الثّغـورِ رَمَيْنَنـي | فَأَكْرَمـتُ نَفْسـي أن تُريـقَ دماءَهـا
إِليْـكَ أبـا مـروانَ أَلْقَيْـتُ رابيـاً | بحاجـةِ نفسٍ مـا حَرَبْتُ خزاءَهـا

هَزَزْتُكَ في نصري ضُحىً فكَأنَّني هَزَزتُ وقَدْ جئتُ الجِبالَ حراءَها

نقضْتُ عُرَىٰ عَزْمِ الزَّمانِ وإِنْ عَتَا بعزمةِ نفسٍ لا أُريدُ بقاءَها

لقد حاول ابن شهيد في هذه المقدمة أن يجمعَ عدداً من مقوِّمات المقدمة الجاهلية، فقد وقف واستوقف، وبكىٰ واستبكىٰ، ووصف المنازل الدارسة، وما بقي من آثارها، وحيواناتها، بعد أن دمَّرتها عوامل الطبيعة. وتمثل هذه المقدمة لوحةً رسمها الشاعر مؤلفةً من مشهد واحد، فلم يصف الرحلة ولا الصحراء، بل رسم لوحته بإيجاز شديد دون تفصيل في جزئيات الوصف، وهذه السمة تتصف بها أغلب المقدمات الأندلسيّة.

وتخلّص ابن شهيد من التقاليد العامة المتمثلة بالوقوف علىٰ الأطلال التي عفت وغيّرها الزمن بفعل الأمطار والرّياح، وكيف أطال النظر إليها بالوقوف مع الرفاق وفقدان محبوبته التي اختار اسمها -ليلىٰ- علىٰ نهج الأوائل، ثم ينتقل الشاعر للحديث عن نفسه مقارناً تبدّل حاله من حالٍ إلىٰ حال، وقد ظهر ضمير الأنا في القصيدة بشكل لافت، الأمر الذي يدلُّ

علىٰ تفجُّع الشاعر علىٰ حاله التي آل إليها.

وتناول النقد الحديث مثل هذا النوع من التأثّر في الشِّعر بين شعراء العصور المتباعدة بشيء من الدقة وجعله أسمىٰ أنواع التأثّر؛ إذ أوضح النقاد أن وجود علاقة مشتركة بين نصّيْن، وأن هذه العلاقة توسم بعلاقة الحضور المشترك للنصوص؛ أي هي الحضور الفعلي لنص في نصوص أخرىٰ، وقد أطلق بعض النقاد الغرب علىٰ إمكانية وجود نص في علاقة متّسعة في نصوص أخرىٰ سبقتهُ «تخييلاً» أي أن النص الجديد هو نص تخييلي[1].

ومن مظاهر التأثر الواضحة لدىٰ الأندلسيّين ما فعله ابن الحدّاد[2]،

---

(١) البقاعي، محمَّد خير، دراسات في النص والتناصيّة، مقالات مترجمة لنقاد غربيين، مقال «ليجرار جينيت»: الأدب علىٰ الأدب، مركز الإنماء الحضاري، د م، ط١، ١٩٩٨، ص١٣٠.

(٢) ابن الحدّاد الأندلسيّ الشاعر، هو محمَّد بن أحمد بن عثمان أبو عبدالله القيسي الأندلسيّ ولقبهُ مازن، وله ديوان كبير ومؤلّفٌ في العروض اختص بالمعتصم ابن صمادح، توفي: (٤٠١هـ/ ٩٩٥م)؛ الصفدي: صلاح الدِّين خليل بن أيبك، ج٢/ ٨٦، باعتناء س. ديسدرينغ، دار النشر، فرانز شتاينر بفيسبادن، ط٢، ١٩٧٤م. وفي فوات الوفيات: توفي سنة (٤٠٠هـ)، انظر: محمَّد شاكر الكبتي (٧٦٤هـ) فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق إحسان عباس، ج٣/ ٢٨٣، دار صادر، بيروت، د ط، ١٩٧٤م.

الشاعر المعروف بالكناية عن اسم محبوبته باسم مستعار على طريقة الأوائل «وكان يُسمِّيها نُويرة كما فعل الشِّعراء الظُّرفاء قديماً في الكنايةِ عمَّن أحبوه، وتغيير اسم من عَلِقوه»[1]. يقول ابن الحدّاد:[2]

ورَأَتْ جُفوني من نُوَيْرَةَ كاسِمِها ... ناراً تُضِلُّ وكلُّ نارٍ تُرْشِدُ

والماءُ أنتِ وما يصحُّ لقابضٍ ... والنَّارُ أنتِ وفي الحَشا تتوقَّدُ

ونويرة هذه اسمها الحقيقي «جميلة» وهي نصرانيّة عشقها حتى ذهبت بعقله وقد حكَّمها في أمره وهواه وقد ظهر جليّاً في معظم قصائده فيها[3].

وتبقى المضامين التقليدية العامة مُسيطرة على نفس الشاعر الأندلسيّ رغم اختلاف المناسبة العامة للقصيدة، وأيضاً اختلاف

---

(١) ابن بسَّام، الذخيرة، ق١، ج٢/ ٥٢٩.

(٢) ابن الحداد الأندلسي، الديوان، جمعهُ وحقّقهُ يوسف علي طويل، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٩٩٠، ص١٩٠.

(٣) ابن بسام، الذخيرة، ق١، ج٢/ ٥٢٩-٥٣٠.

مضمونها، فنجد الرفيق حاضراً في الوقوف علىٰ الطّلل وتفقد الديار العافية المتغيرة نتيجة الزمن والنكبات التي حلّت بأرض الشاعر ابن لبون[1]، في قصيدته التي يصف فيها ما حلّ به من الأسىٰ والويل، يقول:

خليليّ عوجا بي علىٰ مَسْقّطِ الحمىٰ   لعـلَّ رسـومَ الـدار لـم تتغيَّـرا

فَأَسْـأَلُ عَـن ليْـلِ تـولّىٰ بأُنْسِـنا   وَأَنْـدُبُ أيامـاً خَلـتْ ثـمّ أَعْصُـرا

ليـاليَ إذْ كـانَ الزّمـان مسـالمـاً   وإذْ كَانَ غُصْنُ العيش ميَّاس أخضرا

إلىٰ أن يقول[2]:

فما شِئْتَ من لهوٍ وما شئتَ من دَدٍ   ومـن مبسـمٍ يُجنيـكَ عَـذْبـاً مؤشّـرا

---

(١) ابن لبون: هو أبو عيسىٰ لُبّون بن لُبّون- بضمِّ اللام وفتحها- والضمُّ هو الأرجح؛ لأنها معربة ومعناها ذئب الجزيرة، كان معدوداً من الأجواد، وبتجويد القريض، كان قاضياً ووزيراً في بلنسية أيام أبي بكر بن عبدالعزيز، قيل أنه توفي بسرقسطة؛ ابن الأبّار، أبو عبدالله محمَّد بن عبدالله بن أبي بكر القضامي، الحُلّة السّيراء، تحقيق حسين مؤنس، (ج٢/ ١٦٧).

(٢) ابن بسام، الذخيرة، (ق٣، ج٥/ ١٠٧).

وما شئت من عودٍ يُغنّيكَ مُفْصِحاً   «سَمالكِ شوقٌ بَعدما كان أَقصرا»[1]

ولكنَّها الدُّنيا تُخادِعُ أَهْلَها   تغرُّ بصَفْوٍ وهي تطوي تكدُّرا

لقد أَوْرَدَتْني بعدَ ذلك كلِّهِ   مواردَ ما ألفيتُ عَنْهنَّ مصدرا

فكَمْ كابَدَتْ نفسي لها من مُلِمَّةٍ   وكَمْ باتَ طرفي من أَساها مُسَهَّرا

خليلَيَّ ما بالي علىٰ صِدْقِ نيَّتي   أرىٰ من زماني ونيَّةَ وتعذُّرا

ووالله ما أَدْري لأيٍّ جريمةٍ   تجنَّىٰ ولا عَنْ أيّ ذَنْبٍ تغيَّرا

ولم أكُ في كَسْبِ المكارمِ عاجزاً   ولا كُنْتُ في نَيْلٍ أُنيلَ مُقَصِّرا

لَئِنْ ساءَ تمزيقُ الزَّمان لدولتي   لَقَدْ رَدَّ جهلاً كثيراً وبصَّرا

---

(١) وهذا التضمين هو صدر بيت امرئ القيس في قصيدته التي مطلعها:

سَمالك شوقٌ بعدما كان أقصرا   وحلّت سُلَيمىٰ بَطنَ قوٌّ فَعَرْعَرا

وسيتم الحديث عن القصيدة في الفصل الثالث من الدراسة عند الحديث عن المعارضات الشِّعرية لقصائد الأوائل من الشُّعراء من قبل شعراء الأندلس.

يتَّضح من خلال الأبيات أنَّ الشاعر أراد أن يشرك المتلقي معاناته التي بها يحسّ من خلال افتتاحية القصيدة بالمقدِّمة الطلليّة التي عرج من خلالها علىٰ حالته الأولىٰ قبل تبدُّل الأحوال وإيضاح الحالة النفسية الهائئة التي كان يمرُّ بها، فإذ بالحال قد تغيّر، والحِمَىٰ تبدَّلت حالها بسبب تغير الأيام، وانقلاب رغدِ العَيْش إلىٰ ويلاتِ ونكَبَاتْ.

ومن خلال الدراسات التي تناولت المقدِّمة الطللية للقصيدة عند الأوائل، وخاصة عند الجاهليين، نجد أنَّها تعبيرٌ جمعيٌّ يُمَكِّنُ من خلال فهم الطبيعة الاجتماعية للمجتمع الذي قيلت فيه وكأنها أصبحت تتجاوز الحالة الفردية للشاعر نفسه، وهذا ما نجده عند الشِّعراء الذين اتبعوا هذه السنّة الفنيّة من الشِّعراء، سنّة الوقوف علىٰ الطلل،: «ولعلَّ اللحظةُ الطلليّة هي واحدة من الشذرات المضيئة التي يمكن أن نصل عبرها إلىٰ إحباطات ومكبوتات المجتمع الجاهلي، وإلىٰ تطلعاته وأشكال انسلابه معـاً؛ أي هي وسيلة من وسائل إغناء فهمنا لمجتمع معين»[1].

---

(١) اليوسف، يوسف، مقالات في الشِّعر الجاهلي، ص١١٨، دار الحقائق، بيروت ط٢، ١٩٨٠م.

ويجعل الشاعر الوزير أبو الفضل محمَّد البغدادي الدّارمي[1]، المقدمة الطلليّة تعبيراً عن حس المجتمع بأكمله، قصيدةٍ قالها في مدح مُعز الدولة، صاحب حلب، فيقول فيها[2]:

وَقَفْتُ علىٰ رسم الدِّيار مُسائلاً ... وهل يَشْتفي مِنْ لَوْعةِ الحبِّ سُؤالُ

فألْوىٰ رُسومَ الصَّبر رسمٌ من اللوىٰ ... وطَلَّ دموعي بالسَّبيبةِ أطلالُ

يُحيِّي بها صَوْبَ الحَياءِ مَعالماً ... خَلَعْنَ عَلَيْهنَّ المحاسِنَ أنوالُ

---

(١) الدّارمي: هو أبو الفضل محمَّد بن عبدالواحد البغدادي الدّارمي، عاش في القيروان وانتقل منها إلىٰ الأندلس وسكن مدينة «دانية» بشرق الأندلس ثم ارتحل إلىٰ بلنسية عند المأمون ابن ذي النون فأكرم مثواه، وتوفي أبو الفضل سنة (٤٥٥هـ)؛ الدبّاغ: أبو زيد عبدالرحمن ابن محمَّد الأنصاري، ت(٦٩٦هـ)، معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان (ج٣/ ١٩٦)، تحقيق عبد المجيد خيالي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٥م، وفي الجذوة هو محمَّد بن عبدالواحد بن عبدالعزيز بن الحارث بن سليمان بن الأسود ابن سفيان، توفي سنة (٤٥٤هـ)؛ الحميدي، أبو عبدالله محمَّد بن أبي نصر (ت٤٨٨هـ / ١٠٩٥م) (ق١/ ١٢٤)، تحقيق: إبراهيم الأنباري، (دار الكتاب المصري، القاهرة)، (دار الكتاب اللبناني، بيروت)، ط٢، ١٩٨٣م.

(٢) ابن بسَّام، الذخيرة، (ق٤ ج٧/ ٨٠-٨١).

فما روَّضت أهل المهاد مَلاحِفٌ وَزهْرُ رُباها الحليُ والنُّور خَلْخَالُ

وورقاء تستملي حنيني بنَوْحِها كِلانا على عَهْدِ الأحبّةِ هَدَّالُ

ثم ينتقل بعد هذه المقدمة إلىٰ الحديث عن حلب وكرم صاحبها وسخائه بقوله:

سَقَىٰ حلباً والحيَّ من آلِ عامرٍ هزيمٌ توالىٰ من نشاصِكَ[1] مِهْطالُ

فَكمْ أَثْمَرتْ فيه القنا من مُناقفٍ وَكَمْ أَتْعبت فيه الصَّوارمَ أبطالُ

إذا خَطبُوا العَلْياءَ يوم كريهةٍ فَأَسْيافُهُمْ فيها مُهورٌ وأجعالُ

بِيُمْنِ مُعزِّ الدولة انْكَشَفَتْ لنا مِنَ الدَّهر أحوالٌ مَرَتْهُنَّ أحوالُ

تَجَافىٰ مُحيّا الحالِ حتىٰ كأنّما يُقابُلهُ منهُ وُشاةٌ وعُذَّالُ

وقد شكَّلت مقدمة القصيدة في الشعر الأندلسي جزءاً مهماً في بناء

---

(١) نشاصك: السحاب.

القصيدة، علىٰ النحو الذي شُكِّلت فيه في الشعر المشرقي. وعمد الشعراء الأندلسيون إلىٰ تقليد الشعراء العرب الأوائل في بناء مقدِّمات قصائدهم، من حيث الأسلوب والمضمون، فركَّزوا علىٰ وصف الطلل، والغزل والرحلة، ووصف الشيب، والبكاء علىٰ الشباب، ووصف الليل. غير أنهم أضافوا إلىٰ ذلك مما أَمْلَتْهُ عليهم ظروف بيئتهم، ومن الشعراء الأندلسيين الذين حرصوا علىٰ افتتاح قصائدهم المدحيّة، بمقدمات طَلَلِيَّة[1] ابن درَّاج القسطلي، فقد كان حريصاً علىٰ الوقوف مع الذات والعودة إلىٰ أيام الصِّبا، واستحضار الذكريات الجميلة، والأسف علىٰ أيَّام الشباب، والبكاء علىٰ ربع الأحبَّة الذي عفا عليه الزمن، وغيرَّ معالم رسومهِ، يقول[2]:

أَضَـاءَ لهَـا فَجْـرُ النُّهـىٰ فَنَهاهَـا   عـن الـدَّنِفِ المُضْـنىٰ بَحرِّ هَواهـا

(١) بهنام، هدىٰ شوكت، مقدمة القصيدة العربية في الأندلس، ص٢٠، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠م.

(٢) ابن درَّاج القسطلّي، الديوان، تحقيق: محمود علي مكي، ص١٠، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، ط١، ١٩٦١.

وضَـلَّلَهَا صُـبْحٌ جَـلاَ لَيْلَـهُ الـدُّجَىٰ وَقَـدْ كـانَ يهْـدِيها إلـيَّ دُجَاهـا

فَيَـا للشَـبابِ الغَـضِّ أَنْهَـجَ بُـرْدَهُ وَيَـا لريـاضِ اللهْـوِ صَـفَّ سَـفَاها

وعَيْنُ الصِّبا عارَ المشيبُ سوادَها فَعَــنْ أيِّ بَعــدَ تلــك أراهـــا

سَـلاَمٌ علـىٰ شَـرْخِ الشبابِ مُـرَدَّدٌ وآهَــا لَوصــلِ الغانيــات وآهــا

وَيَـا لـديار اللهـو أَقْـوَتْ رسُـومُها ومَحَّــتْ مغانيهـا وَصَــمَّ صـداها

فَيَـا حبّـذا تلـك الرسـومُ وحَبَّـذا نــوافحُ تُهْــديها إلــيَّ صَــباها

لقد توقَّف ابن درَّاج عند المقدمة الطللية في حديثه عن الديار الدراسة، متذكراً نسيمها العليل والديار الآهلة بسكانها، ومما يلفت الإنتباه أن ابن درَّاج سعىٰ إلىٰ التجديد في عناصر المقدمة الطلليّة، فقد تحدَّث عن شاربي الخمر في رحاب تلك الديار، وكرمهم في سبيل الحصول علىٰ خمرٍ لذيذة.

كما نجد أنَّ ابن درَّاج يقف علىٰ الأطلال، في مطلع قصيدة مَدَح فيها المنذر بن يحيىٰ التجيبي، ويستهلُّها بالحنين إلىٰ أيَّام صباه، وملاعب لَهْوِهِ، يقول[1]:

نُجومُ الصِّبَا أَيْنَ تَلْكَ النُّجومُ نَسيمُ الصَّبَا أَيْنَ ذاكَ النَّسيمُ

أَمَا في التخُّيلِ مِنْها ضَياءٌ أَما في التَّنَشُّقِ منها شَميمُ

فَيلْحَقَها مِن ضلوعي زفيرٌ ويُدْركُها مِن ضلوعي سجُومُ

لقَدْ شَطَ رَوْضٌ إليهِ أَحنُّ وَغَارتْ مياهٌ إليها أَهيمُ

أوانسُ يُصْبحُ عنها الصَّبَاحُ نواعمُ يَنعَمُ منها النَّعيمُ

لم يخرج الشاعر من دائرة المقدمة الطَّللية التقليدية، ويظهر عنصر التغزُّل بالمحبوبة وذكر الفتيات التي تقطن تلك الدِّيار، كأحد عناصر تلك

(١) ابن درَّاج، الديوان، ص١١.

المقدمة؛ ومن هؤلاء الشعراء الذين وقفوا على الديار، وظهرت عندهم عناصر المقدمة الطلليّة المشرقية، أبو الحسن بن حصن الإشبيلي، الذي وقف على أطلال أحبته، ليسأل عنهم الدِّيار المقفرة، فيذرف الدموع، ويدعو لتلك الديار بالسقيا، ويذكر الأمكنة التي كان يقضي فيها أيام لهْوِهِ، يقول[1]:

جَفَا الأَبْرَدَيْنِ المَاءَ والظِّلَّ وارفـًا وهَجَّــرَ يَجْتَــابُ الــبلادَ تَنَائفــا

ثَنَىٰ ذكْـرُهُ المثنَّـىٰ مَخَايـلَ دَمْعـةٍ هَــواتنَ تَمرْيهــا الحمَــام هواتِفــا

سَقَىٰ عَهْدَها بـالخيفِ غـادٍ ورَائـحٌ وَأَيْمنَــا بــالجَزْعِ مِنْــهُ السَّــوالفَا

فَكَمْ لَيْلَـةٍ نازَعْـتُ كـفَّ المنىٰ بهـا جَنَىٰ الوَصْلِ حُلْوَ الطَّعْمِ والعيش غَاضِفَا

مَعَاهِـدُ أَسْتَسْـقي لهـا أَنْجـعَ الحَيـا وَفاءً واستصـحي الـدُّموع الـذَّوارفَا

(١) ابن بسام، الذخيرة، ج١ ق١، ١٧٤.

لقد جَمع ابن حصن في مقدمته عدداً من عناصر المقدمة الطَّللية ومقوِّماتها، فجمع بين ذكر الديار، والدعاء لها بالسقيا، ثم وصف حالته النفسية بعد الهجر، ويتحدَّث عن ليالي الوصل التي قضاها مع محبوبته. لقد عمد بعض الشعراء الجاهليين إلىٰ افتتاح قصائدهم بمقدمات غزلية، تحدَّثوا فيها عن صد المحبوبته وهجرها وبُعْدها، وما يخلِّفه البعد من تعلّق وشوق، ودموع يذرفها الشاعر حسرة وألمـاً، وتذكرُّ أيامه الماضية السعيدة، وذكرياته الجميلة، حين كان يلتقي بمحبوبته، ويبوح لها بحبِّه، ثم يصف محاسنها الجسدية أكثر من المحاسن المعنوية(1).

وقد تأثر شعراء الأندلس بهذه المقدمات، وتصدَّرت قصائد المدح عند بعض الشعراء، ومن هؤلاء الشعراء يوسف بن هارون الرَّمادي الذي يفتتح قصديته بمقدمة غزلية، يصف فيها حاله، وعدم الصبر علىٰ فراق

---

(1) انظر: عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي ، دار المعارف، القاهرة، د. ط، ١٩٧٤، ص١٢٨.

محبوبته، يقول[1]:

قالوا اصْطبرْ وهو شَيءٌ لسْتُ أَعْرفهُ — مَن لَيْسَ يَعْرفُ صَبْراً كَيْفَ يصْطبرُ

أُوصي الحَليَّ بأَنْ يُغْضي الملاحِظَ — غُرَّ الوُجوهِ ففي إهْمَالها غَرَرُ

وفَاتنُ الحُسْنِ قتَّالُ الهوىٰ نَظَرتْ — عيني إليهِ فكانَ الموتُ والنَظَرُ

ظَلَمْتني ثُمَّ إنِّي جئْتُ مُعْتذراً — يكفيكَ أَنِّي مَظلومٌ ومعتذرُ

يصوِّر الشاعر بعض محاسن المحبوبة في ظل تصوير مشاعره، وما يعانيه من الحب، وهذا الغزل العفيف شبيهٌ بالمناجاة الصادقة التي تنقله إلىٰ ممدوحِهِ.

من خلال النماذج الشِّعرية السابقة، نجد أنَّ الأندلسيّين في عصر الطوائف قد حافظوا علىٰ الأسلوب القديم لنموذج القصيدة العربية في الأسلوب واللغة والصور، وذلك من خلال ما احتوته مضامين مقدمات

(١) الحميدي، جذوة المقتبس، ص٣٧١.

قصائدهم من ألفاظ قديمة؛ إذ استخدم ابن شهيد في مقدمته: «عفاءها، العُريِّ، منازلهم تبكي، أَلَثَّت عليها المعصرات بقطرها، مطيّتي، شدن الآرام، خليليّ»، كما ظهر عنده تقليد الأوائل في استخدام الأسماء العربية في القصيدة حيث ورد الاسم المشهور «ليلىٰ» محاكاة لامرئ القيس، ونجد عند ابن لبّون: «خليليّ عوجا بي، رسوم الدار، أياماً خَلَت، أعْصُرا، وتضمين صدر بيت امرئ القيس حيث جعله عجزاً لبيته»، واستخدام الدّارمي ألفاظاً مشابهة مثل: «رسم الدِّيار، اللوىٰ، أطلال».

إنّ المقدمات الطللية في القصيدة الأندلسيّة لم تختلف عن المقدمات الجاهلية من حيث المحافظة علىٰ عناصرها، إذ احتوت المقدمات السابقة علىٰ وصف الأطلال والوقوف عليها وسؤالها استيقاف الرفيق، والبكاء عليها، ومناجاتها، كما شاعت ظاهرة الدعاء لها بالسقيا والاستمطار كما فعل الشِّعراء الجاهليون، وقد بيّن ابن شرف القيرواني أنّ من شعراء الجاهلية من

اشتهر في وصف الديار والبكاء عليها إذ يقول: «وأمّا الأَسْوَد بن يَعفُر[1]:

فأشْعرُ النّاسِ إذا نَدَبَ دَوْلةً زالت، أو بكىٰ حالةً حالتْ، أو وَصَفَ رَبْعـاً زال بَعْدَ عمران، أو داراً درست بعد سُكّان، فإذا سَلَكَ غَيْرَ هذهِ السّبيل، فهو من

---

(١) الأسْوَد بن يَعْفُر ويُقال بضم الياء ابن عبد الأسود ابن جَنْدل ابن نَهْشل ابن دارم ابن مالك ابن حنظلة بن مالك بن زيد قناة بن تميم، شاعر جاهلي متقدم فصيح، جعله ابن سلّام في الطبقة الثامنة مع خِراش بن زهير، والمُخَبِّل السعدي، والنَّمَيْر بن تولب العُكلي، وهو من العُشيّ، ويُقال من العُشوّ بالواو.

وله في بكاء الدار:

جَـرَتْ الرِّيـاح علـىٰ مَحـلِّ دِيَـارهمْ ... فَكَأَنّمـا كـانوا علـىٰ ميعَـاد

ولَقَـدْ غَنـوا فيهـا بـأَنْعَم عيشـةٍ ... في ظـلِّ ملـكٍ ثابـتِ الأوتـادِ

فـإذا النعـيمُ وكـلُّ مـا يُلْهَـىٰ بـهِ ... يومـاً يصـيرُ إلـىٰ بِلـىً ونفـاذِ

الأصفهاني، أبو الفرج (ت ٣٥٦هـ/ ٥٧٦م)، الأغاني، ج١٣/ ١٥، تحقيق وإشراف مجموعة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت، د ط، ١٩٨٣، والأبيات السابقة من قصيدة مطلعها من (الكامل):

نـامَ الخلـيُّ ومـا أَحـسَّ رُقَـادي ... والهـمُّ مُحْتَضـرٌ لـديَّ وسـادي

الأسود بن يعفر، الديوان، جمعهُ: نوري حمودي القيسي ، وزارة الثقافة والإعلام، مديرية الثقافة العامة، سلسلة كتب التراث، دم، دط، دت، ص٢٥.

حَشْوِ هذا القبيل، كعمرو وزَيْد، وسَعْدٍ وسُعيد»[1].

وأقرّ ابن بسام بالسَّبْقِ لامرئ القيس في الوقوف على الأطلال ووصفها، واستهلال القصيدة بها، بقوله: «وأوّل مَنْ بكىٰ بالرّبع ووقف واستوقف، الملك الضليل، حيث يقول: قفا نبكِ من ذكرىٰ حبيب ومنزل»[2].

لقد شكّل هذا الأسلوب ظاهرة فنية واضحة عند شعراء القرن الخامس في الأندلس مثّلت الاتجاه المحافظ من خلال استهلال القصيدة بهذه المقدّمة وحُسن التخلّص إلىٰ الموضوع الرئيسي بلُغة جزلة بعيدة عن الغريب والتقعير، والمحافظة علىٰ عناصر عمودية الشِّعر العربي، الأمر الذي يدلُّ علىٰ أن شعراء هذه المرحلة يُمثّلون المرحلة الخصبة في العطاء الشِّعري الأندلسيّ.

---

(١) علي، رسائل البلغاء، وفيها رسائل الانتقاد لابن شرف القيرواني، وهذا النص مأخوذ من رسالة في الشُّعراء وتصرّفهم، دار الكتب العربية الكبرىٰ، مصر، ط٢، ص١٩١٣م، ص٢٤٦.

(٢) ابن بسَّام، الذخيرة، ق٢ ج٤/ ص٤٠٩.

إنَّ اهتمام الشعراء الأندلسيين في مقدماتهم بالوقوف علىٰ الأطلال والسلام عليها والبكاء والألم والحيرة والدعاء للدِّيار بالسُّقيا، واستخدام مفردات تدل علىٰ مواضع في الجزيرة العربية، وأسماء حبيبات كَثُر ورودها في المقدّمات الشرقية التقليدية تدلُّ علىٰ اتباع الشاعر الأندلسيّ المقدمات الجاهلية باعتبارها النموذج الواجب افتتاح القصيدة بمثله منذُ أقدم نص وصل إلينا يتضمّن هذه الظاهرة وإلىٰ نهاية عهد العرب في الأندلس، لكننا نجد الإكثار من مثل هذه المقدمات في القرن الرابع والخامس والسادس الهجري[1].

ومن القضايا المهمة التي تتصل بالمقدمات الطَّلية والمحافظة عليها الجانب العاطفي الذي ينبع من ذات الشاعر، فغالباً ما يكون الحديث عن الغزل والنسيب من أهم ما يشدّ المتلقي في مقدمة القصيدة، وقد نهج الأندلسيّون هذا النهج وحافظوا عليه وتأثروا بالمشارقة في هذا الجانب،

---

(١) انظر: بهنام، هدىٰ شوكت، مقدمة القصيدة العربية في الشِّعر الأندلسيّ دراسة موضوعية فنية، ص٢٠، دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م.

وتجتمع تلك العناصر في قصيدة ابن مقانا الأشبوني، في مدح منذر بن يحيىٰ، صاحب سرقسطة؛ إذا ابتدأها بالمقدمة الطللية والوقوف علىٰ الأطلال الدارسة، وكيف تغيرت ودرست وأصبحت مراحاً لأسراب المها، ثم ينتقل إلىٰ الغزل بسرب من العذارىٰ وقد تساوت هذه النقلة مع مساحة الوقفة الطللية من حيث المساحة التي أخذتها من النص وبعد الغزل ينتقل إلىٰ الحديث عن نفسه ويفتخر بها ثم ينتقل أخيراً إلىٰ موضوع القصيدة العام وهو المدح وذكر صفات ممدوحهِ بأسلوب سلس رشيق، دون أن يُشعر القارئ أو المتلقي بالانتقال من المعنىٰ الأول إلىٰ الثاني، وقد رأىٰ الباحث أن يورد النص بأكمله مُجزّءاً حسب التقسيم الوارد، يقول الشاعر[1]:

لِمَـنْ طَلَـلٌ دَارِسٌ بـالَلّوَىٰ   كحاشـيةِ البُـرْدِ أو كَـالرَّدا

رمَـادٌ ونُـؤْيٌ كَكُحْـلِ العَـروس   ورسـمٌ كجسـمٍ بَـراهُ الهَـوىٰ

---

(١) ابن بسّام، الذخيرة، (ق٢ ج٤/ ٥٩٤).

غـــدا مَوْسِـــما لوفـــودِ البَلـــىٰ ورَاحَ مراحـــاً لِسِـــرْب المَهـــا

عَجبْـتُ لطيـفِ خيـالٍ سَـرىٰ مـن السِّـدْر أَنَّـىٰ إلـيَّ اهْتَـدىٰ

وكيـفَ تجـاوَزَ جَـوْزَ الحجـاز وجَـوْزَ الخمـيسِ وسِـدْرَ المنـىٰ

ولـم يَثْنِـه حـرُّ نـارِ الضلـوعِ وبَحْـرُ الـدُّموعِ وريـحُ النَّـوىٰ

فَـذَكَّر أيامنـا بـالعقيق ولَيْلَتَنَـا بهضـابِ الحمـىٰ

وقَـوْلي وَصَـيْفي بالمَنْصَـفَيْن وقـد نقـشَ الصُّبح ثـوبَ الـدّجىٰ

اقتصرت هذه المقدِّمة علىٰ الوقوف بالطلل ووصفه، وقد غابت عنها بعض عناصر المقدمة الطللية التقليدية عند العرب الأوائل مثل: استيقاف الرفيق، ووصف الرحلة، والدعاء للديار بالسقيا الذي يُعد أحد التقاليد المهمة التي شكلت هاجساً عند الشِّعراء، فهي موروث ثقافيّ يصدر عن ثقافة الأمة وتراثها الأدبي فأصبحت بعيدة عن تصوير حال الشاعر الفرد، وابن مقانا في مقدمته السالفة استطاع المحافظة علىٰ ذلك التراث بطريقة جديدة واستطاع من خلالها الجمع بين المحافظة والتجديد ببراعة فنية

واضحة؛ إذ اختار أوصافاً جديدة لأطلاله من خلال التشبيه والوصف، فوصف الرماد والنؤىٰ بالكحل لشدة السواد ورسم الديار بالجسم النحيل الذي أنهكه الهوىٰ، فاختار الصورة السلبية للهوىٰ، ووفّق توفيقاً ظاهراً في جعل كحل العروس الذي هو من أدوات الزينة في الفرح يخرج إلىٰ دلالة سلبيّة للدلالة علىٰ المشبّه، فأخذ من الكحل صفة السواد ووضعها في الجو العام للمقدّمة الطللية ذات الصور السلبية، ثم ينتقل الشاعر من الطلل إلىٰ النسيب والغزل لكن ليس في محبوبة واحدة يقصدها بذاتها، إنما بسرب من النساء، نساء عصره، الأمر الذي يؤكد أن النصَّ تعبيرٌ عن إحساس الجمع لا حال الفرد، فيقول:

أَسِرْبُ العَذَارىٰ بِسَقْطِ اللِّوىٰ ... مَشَىٰ الحَيْزَ لِي أم نجومُ السَّما

بَرَزْنَ لنا عاطراتِ الجيوبِ ... يُنازِعْنَ في الحُسْنِ شمْسَ الضُّحىٰ

خِماصَ البطونِ مراضَ الجفون ... أَقَمْنَ الشُّعورَ مقامَ الرِّدا

لِدانَ القدودِ حِسانَ الخدود ... صِغارَ النُّهود طِوالَ الطُّلىٰ

عِـذابَ الثّغـور لِطـافَ الخُصـور خِفـافَ الصُّـدور ثِقـالَ الخُطـىٰ

مَشَـيْنَ الهُوَيْنـا ووادي الخُزامـىٰ يَـودُّ مـن البِشْـر أنْ لـو مَشـىٰ

فمـا زِلْـنَ يَـرْفُلْنَ حتـىٰ إذا عَقَـدْنَ لـواءَ الهـوىٰ بـاللّوىٰ

وتذكَّرُنا عذارىٰ ابن مقانا الأشبوني بعذارىٰ امرئ القيس في قوله[1]:

أَلاَ ربَّ يـومٍ لـك مُـنهَنَّ صـالحٌ ولا سـيَّما يـومٌ بَـدارةِ جُلْجُـلِ

ويـومَ عَقَـرْتُ للعـذارىٰ مطيَّتـي فَيَـا عَجَبـاً مـن كورهـا المتحمَّـلِ

فقد استعار ابن مقانا الأشبوني من قول امرئ القيس معاني وصوراً كان قد نقشها عند الصَّباح في ذلك الغدير وقد نطعن ثيابهن، وهن ضامرات البطون، رشيقات الأبدان، مريضات الجفون، وقد دخلن الغدير ليمرحن ساعة، ويستمتعن بهذا الماء العذب، وقد فاجأهن امرؤ القيس بالوقوف علىٰ رؤوسهن وهن في وسط الماء إنَّ هذه النظرة الحسية لجسد المرأة ما هي إلا

---

(١) امرؤ القيس، ديوان، ص١٦.

خروج من الشاعر وهروب من الحال الأول الذي صوّره في مقدمته الطللية، وهي ملجأ نفسي يريد من خلاله الانتقال بالمتلقي نحو غرض القصيدة الأساسي وسيتضح فيما بعد أن الشاعر أراد من خلال هذه النقلات إيصال المتلقي وتوجيه انتباهه نحو المدح من خلال التدرّج من المقدمة الطللية إلىٰ النسيب ثم الفخر بنفسه وصولاً إلىٰ المدح فيقول مفتخراً ومادحًا:

وقَــدْ أَغْتَــدي في سَــبيلِ العُــلا   بــذي مَيْعَــةٍ مِــن نِتَــاجِ الصّــبا

يَهــيمُ بـــذي هِمَّـــةٍ نـــازحٍ   بــراهُ السُّــرىٰ مثــلَ بَــرْي الظُّبــا

كــأنَّ فُـــؤَادي بـــوادي الغَضَــا   وقلــبُ الــدَّليلِ جَنــاحُ القَطــا

كـــأن عقائـــلَ بَـــرْق الـــدُّجىٰ   خِــلالَ الحبــيِّ بريــقُ الظُّبــا

وَيَهْـــدَأُ طـــوراً كَغَمْـــزِ العُيـــون   فَيَلْتــاعُ مـــن لَـــوْعي مـــا هَـــدا

إذا قلقـــلَ الرَّعـــدُ مِـــن خوفِـــهِ   تَقَلْقَـــلَ قلبـــي لـــهُ والحشـــىٰ

استطاع الشاعر أن يتخلص من الاستهلال إلىٰ غايته المرادة علىٰ طريقة أوائل العرب من الشُّعراء مع المحافظة علىٰ النسق اللغوي الواضح

المتوازن؛ فألفاظه سليمة بعيدة عن الغرابة، قريبة للنفس، وقد ظهرت الأنا في المقطوعة السابقة كأن الشاعر من خلال ذلك يُريدُ أن يُعيد المتلقي للمقارنة بين حالهِ في الاستهلال وحاله المتبدِّلة بعد التخلُّص إلىٰ أن يصل للمديح الصريح لممدوحهِ بقوله[1]:

إذا سـارَ يَحْيَـىٰ إلـىٰ غَـارةٍ فَوَيْـلٌ لأَعْدَائـهِ أَيْنَمـا

بجيشـينِ: جَـيْشٍ يهـدُّ الرُّبـا وجـيشٍ يُظَلِّلُـهُ في الهـوا

مطاعِمُهـا مـن شِـغافِ القلـوبِ ومَشْـربُها مـن نجيـعِ الـدِّما

إليـكَ ابـن منـذرٍ المُنتقـىٰ قرعـتُ يَـدَ الخطـبِ قَـرْعَ العَصَـا

فقـالَ مُنادِيـكَ لـي مَرْحبـاً وقَالَـتْ أياديـكَ لـي حَبَّـذا

دَعَـوْتَ فأَسْـمَعْتَ بالمُرْهفـات صُـمَّ الأعـادي وصُـمَّ الصَّـفا

وشِـمْتَ سـيوفَكَ في جُلَّـقٍ فَشَـامَتْ خراسـانُ منهـا الحَيَـا

فالشاعر ابن مقانا الأشبوني، يذهب إلىٰ القول إن الرعد إذا قلقل من

---

(١) ابن بسّام، الذخيرة (ق٢ ج٣/ ٥٩٦).

فوقه، كأنَّ السحائب في سيرها، تقلقل قلبي جنود المظّفر يوم الوغىٰ، ويقدِّم لنا الشاعر حركة صوريّة بين قَلْقَلة الرعد في ثم شبَّهها بكتائب يحيىٰ بن المنذر الملقب بالمظفَّر، فيَ خطاها وهي مُقدِمةٌ علىٰ النَّصر، واثقةً منهُ؛ فأعلامها مرفوعةٌ وثابتة بأيدي أبطالها.

لقد استطاع الشاعر في النص السابق أن يحافظ علىٰ البُنية الفنية للمضمون من خلال الاستهلال بالمقدمة الطللية والنسيب ثم التخلُّص إلىٰ المدح ثمَّ الانتهاء إلىٰ الموضوع العام وهو ما يعرف بـ«حُسنُ الختام»، «أي أن يجعل المتكلّم آخر كلامه عذب اللفظ، حَسَنَ السَّبك صحيحَ المعنىٰ، مُشْعِراً بالتمام حتىٰ تتحقق براعة المقطع بحسن الختام؛ إذ هو آخر ما يبقىٰ منه في الأسماع وربما حُفِظَ من بين سائر الكلام لقرب العهد به»[1].

لقد استطاع ابن مقانا الأشبوني أن يدُخلَ قصيدته في علاقةٍ تفاعلية

---

(١) النصير، ياسين، الاستهلال -فن البدايات في النص الأدبي- (ص٦٧)، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، د ط، ١٩٩٣.

ليس مع نصٍّ واحد بعينه، وإنما مع موروثٍ أدبي وتقاليد عامةٍ مشتركة وتراكمية في العصر الجاهلي والإسلامي والأموي، فتداخل نصُّهُ بلغتِهِ ومعانيه، مع النصوص الشعريّة للشعراء الأوائل وهو ما عرف «بالاتساعية النصيّة»[1] التي تكشف عن الوعي بالنصوص الشعريّة السابقة، واستيعابها، وإعادة توظيفها توظيفاً جديداً، يأخذ بمعطيات تجربة الشاعر الجديدة، وهذا الاستيعاب والتوظيف للنصوص السابقة، وتطويعها لتجربة الشاعر الجديدة هو إحدىٰ درجات التناص الذي ينبغي الكشف عنه[2].

وقد جاءت هذه الصفات المستحسنة من اتساق البناء في اشعار الأندلسيين التي تأثرت ببناء القصيدة المشرقية، ولا سيما تلك التي احتوت الصور والتراكيب القديمة التي شاعت عند الشعراء الأوائل كتقليد من تقاليد العصر، أَضِفْ إلىٰ ذلك أن الأشعار الأندلسية التي تضَّمنت أبياتاً شعرية

---

(١) البقاعي، دراسات في النص والتناصية، دراسة مترجمة حول التناصية ، الأدب علىٰ الأدب، (ص،١٣٥).

(٢) البقاعي، دراسات في النص والتناصية، دراسة مترجمة حول التناصية ، (ص١٠٣).

للشعراء الأوائل وأشطار الأبيات، ظهرت فيها البراعة في الأسلوب بشكل جليّ أضافت، وقدَّمَتْ ما هو جديد للمعنىٰ القديم، وهو ما درسه النقد الحديث تحت باب التناص، وعلاقة الشَّاعر بتراثه القديم، «إذ إنَّ كُلَّ عملٍ فنيٍّ جديد، يتم إبداعه يؤثر بصورةٍ متزامنة علىٰ كافة الأعمال الفنية السابقة له»[1].

(١)عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدىٰ امرئ القيس، ص١١٥، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

التضمين

هو في اللغة:

ضَمَّنَ الشَّيءَ، أي أَوْدَعَهُ إيَّاه، كما تودع الوعاءَ المتاع، والميْت القَبْرَ، ويُقال ضمَّن الشيءَ أي تضمَّنهُ ومنه قولهم مضمونُ الكتاب كذا وكذا[1].

وهو في الشعر عند أهل النقد:

«استعارتك الأنصاف من الأبيات والأبيات من شعر غيرك، وإدخالك إياها في أثناء أبيات قصيدتك»[2]، وقد اشترط فيه القصديّة والعمد عند ابن رشيق القيرواني: «قصدُك إلىٰ البَيْت من الشعر أو القسم، فتأتي به في آخر شعرك، أو في وسطه كالمتمثِّل»[3]، وهو التشطير[4]: إذا كان في أنصاف

---

(١) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة ضمن.

(٢) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، (ت ٣٩٥هـ/ ٤٦١م)، كتاب الصناعتين، تحقيق: مفيد قميمة ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص٤٧.

(٣) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، (ت ٣٩٠/ ٩٥٦م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمَّد قرقزان، ج٢/ ٧٠٢)، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٨٨.

(٤)مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية، ج٢/ ٢٦٢.

الأبيات.

تناولت الدراسات الحديثة التضمين تحت باب التناص، وأخرجته من مدلوله القديم ليصبح دلالة علىٰ التحاور بين النصوص، واستدعاءً للتراث له وظيفته ودلالته المتعددة حسب قدرة الشَّاعر علىٰ التوظيف للنصوص القديمة من خلال التوظيف النصي الصريح. وينبغي علىٰ من يدرس التضمين أن يكشف المعنىٰ الذي يضيفه إلىٰ النص من خلال الحضور النصيّ للتراث ومدىٰ اندماجه وتطابقه مع النص الجديد ومن ذلك استدعاء لابن شَرَف القيرواني لنصِّ جرير في توديع أحبته بقصيدته التي تناول فيها رثاء القيروان ورحيل أهلها، بقوله[1]:

يــا قَيْــروَانُ وَدِدْتُ أَنَّــي طَــائِرٌ فــأراكِ رؤيَــةَ بَاحــثٍ مُتَأَمِّــلِ

آهــا وَآيَّــةُ آهِــةٍ تَشْــفي جــوىٰ قَلْــبٍ بنيــرانِ الصَّــبابةِ مُصْــطَلي

(١) ابن بسَّام، الذَّخيرة، (ق٤ ج٧/ ١٦٢)؛ ديوان ابن شَرَف القيرواني، أبو عبدالله محمَّد بن شرف، (ت ٣٩٠هـ/ ٤٦٠م)، تحقيق: حسن ذكري حسن، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، د. ط، ١٩٧٧، ص٨٦- ٨٧.

أَبْدتْ مفاتيحُ الخطوبِ عجائباً كانتْ كوامِنَ تحتَ غيبٍ مُقْفَلِ

يا بيرَرَوطَةَ والشَّوارعُ حَوْلَها مَعْمُورةٌ أَبداً تغُصُّ وتَمْتلي

يا أَربُعي في القُطبِ منْها كيفَ لي بمَعادِ يَوْمٍ فيكَ لي ومِنْ أَينَ لي؟

يا لَوْ شَهدْتِ إذا رأيتْكِ في الكرىٰ كَيف ارتجاعُ صباي بعد تكهُّلِ

وإذا تجدَّدَ لي أَخٌ ومنادمٌ جدَّدْتُ ذِكْرَ إخاء خلٍّ أَوَّلِ

«لَوْ كُنتُ أَعْلَمُ أنَّ آخرَ عهدِهم يوم الرحيلِ فعلتُ ما لمْ أَفْعَلِ»

يتحدث الشَّاعر في النص السابق عن بلده القيروان وما حلَّ بها من ويلات ونكبات أدَّت لرحيل أهلها ونزوحهم عنها، وقد أخذ الشَّاعر معانيه وصوره من معاني قصيدة جرير التي وصف بها ما حلَّ به عند رحيل المحبوبة وأهلها، والمعارضة واضحة عند ابن شرف، وستدرس لاحقًا، إلّا أنه استطاع تضمين البيت الأخير ونقل معناه ليلائم مراده، ولا بدَّ أولاً من

ذكر بعض أبيات قصيدة جرير التي مطلعها[1]:

لِمــنِ الــدِّيار كأنَّهــا لــم تُحْلَــلِ　　　بـيْنَ الكنِـاس وبـين طَلـحِ الأَعْـزَلِ

يقول فيها واصفـًا لحظة الوداع والرَّحيل:

إنّــي ذَكَرْتُــكِ والمطَــيُّ خواضِــعٌ　　　وكــأنَّهُنَّ قَطَــا فَــلاةٍ مَجْهَـــلِ

يَسْــقينَ بــالأُدْمىٰ فِــراخَ تنوفــةٍ　　　زُغْبــًا حَــواجبِهُنَّ حُمْـرَ الحَوْصَـلِ

يــا أُمَّ ناجيَــة السَّـــلامُ عَلــيكمُ　　　قَبْـلَ الـرَّواح وقَبْـلَ لَـوْمِ العُـذَّلِ

وإذا غَــدَوْتِ فباكَرَتْــكِ تحيَّـــةٌ　　　سَبقَتْ سروحَ الشاحجاتِ الحُجَّلِ

لَـو كُنْـتُ أَعْلَـمُ أنَّ آخـر عَهْـدِكُم　　　يَـوْمُ الرَّحيـلِ فعَلْـتُ مـا لـم أَفْعَـلِ

أو كُنْتُ أَرهـب وَشْـكَ بيْنِ عاجـلٍ　　　لقنعْـتُ أو لسـألتُ مـا لَـمْ يُسْـأَلِ

(١) جرير، الديوان، شرحهُ وقدَّم له: مهدي محمَّد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، ١٩٥٩، ص٣٣٤- ٣٣٨.

يخرجُ نصُّ ابن شرف عن كونه مجرَّد معارضة، وتقليد فيضفي تجديداً ودلالة جديدة، لكونه لم يلتزم بالمضمون العام لنص جرير، وكما أنَّه أخرج النص من التجربة الذاتية أو المعاني الخاصة إلىٰ المعاني العامّة، فابن شرف في نصّه يتحدث عن قضية عامّة أَودتْ بأَهل القيروان قاطبةً، ويبقىٰ نص جرير حَول قضية الشخصية ورحيل المحبوبة، ويلتقي ابن شرف مع جرير بوصف لحضة الوداع، وقد ضمّن بيت جرير وقد غيَّر الضمير من المخاطب إلىٰ الغائب بقوله:

«لَو كُنتُ اَعْلمُ أنَّ آخرَ عَهْدَهم» ابن شرف

«لو كنتُ أَعلمُ أنَّ آخرَ عهَدكمُ» جرير

يتحدث ابن شرف عن أهل القيروان الذين رحلوا واَصبحوا غائبين عنها لذلك استخدم ضمير الغائب، إلّا أنَّ جريراً استخدم ضمير المخاطب لقرب محبوبتهِ مجازاً من قبله، أو لأنه يخاطبها في لحظة الوداع ذاتها بالتالي هي قريبة قرباً معنوياً ومكانياً. وهذا التوظيف الذي استخدمه ابن شرف له

دلالته في ترسيخ المعنىٰ، وتوثيق الدلالة وتأكيد الموقف، وقد ذهب رجاء عيد إلىٰ أنَّ التضمين له وظائفه التي يؤديها في النص، فقد يكون «من مهامِّه توثيق دلالة، أو تأكيد موقف، أو ترسيخ معنىٰ، أو لمؤازرة النص إمّا بتضمين صريح وإما بتلميح وتلويح»[1]، ومن التضمينات التي جاءت تؤكد الموقف قول أبي محمَّد المصري في مجلس كان يجمعه مع الأمير المعتمد وكان المعتمد يشرب الخمر بكأس كبيرةٍ مضمِّناً صدر بيت أميَّة ابن أبي الصَّلت بقوله:[2]

«إشرَبْ هنيئاً عَلَيْكَ التَّاجُ مُرْتَفِقاً» بشاذَ مِهْرِ وَدَعْ غُمْدانَ لليَمَنِ

فَأَنْتَ أَوْلَىٰ بتاجِ المُلْكِ تَلْبَسُهُ مِنْ هَوْذَةَ بن عليٍّ وابنِ ذي يَزَنِ

إنَّ سياق الأبيات السابقة المدح في مجالس الخمر واللَّهو عند

---

(١)عيد، رجاء، القول الشعري منظورات معاصرة ، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط، د.ت، ص٢٣٢.

(٢) ابن خاقان، قلائد العقيان، ١/ ٥٩.

الأمراء الأندلسيين وقد نقلنا الشَّاعر من هذا الجو إلىٰ سياق آخر قديم، تناوله الشَّاعر الجاهلي أميَّة بن ابي الصَّلت بين يديّ ابن ذي يزن الذي حرَّر اليمن من جيوش الحبشة وجلس في قصر غُمدان[1] بقوله: [2]

اشرَبْ هنيئـاً عَلَيْكَ التَّاجُ مرْتَفِقَـاً   في رَأْس غُمْدَانَ داراً مِنْكَ مِحْلالا

قصـرٌ بناهُ أَبـوكَ القتيـلُ ذو شَـرَحٍ   فَهـلْ يُـرىٰ أَحَـدٌ نـالَ الـذي نـالا

---

(1) هو قصر سيف بن ذي يزن في اليمن استعاده من الرّوم بعد قتال طويل، ووفدت قريش عليه تُهنِّئُهُ بالنصر وفيهم عبد المطلب بن هاشم. وقد قال فيه أميَّة بن أبي الصلت قصيدته التي مطلعها:

لِيَطْلُـبُ الـوِتْرَ أمثـالُ ابـن ذي يَـزَنٍ   في البَحْـر خَـيَّمَ للأَعْـداء أَحْـوَالَا

ابن كثير الدمشقي، عماد الدين أبو الفداء، إسماعيل بن عمر بن كثير، (ت٧٧٤هـ)، البداية والنهاية، تحقيق وتصحيح: مجموعة من الناشرين تحت إشراف الناشر، مكتبة المعارف، بيروت، ط٢، ١٩٩٠، (ج٢/ ١٨٧).

(2) من قصيدته في مدح ابن ذي يزن التي مطلعها:

لا يَطْلُـبُ الثّـأْرَ إلّا كـابن ذي يـزنٍ   في البَحْـر خَـيَّمَ للأَعْـداء أَحْـوَالَا

وغُمْدان: قبّة سيف بن ذي يزن، وقيل هو قصر معروف باليمن؛ مرتفقاً: متّكئاً؛ أميّة بن أبي الصَّلت، الديوان، تحقيق بهجة عبد الغفور الحديثي ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط٢، د.ت، ص٣٤٩.

تِلْـكَ المكـارم لاقعبـانَ مـن لـبنٍ   شِـيبا بِمـاء فعـادا بَعْـدَ أبـوالا

يلتقي النصّان في غرض المدح، واستطاعَ الشّاعر الأندلسي أن يحاكي نصَّ أميّة بن ابي الصَّلت من خلال إحالة القارئ إلىٰ النص القديم وتضمينه صدر بيت أميَّة وجَعْلِه صدر بيته، ليعود بالملتقي إلىٰ القصة القديمة من بداية النَّص، فهو يخاطب المعتمد ويجعله الأولىٰ بتاج المُلك ليهَنْأ به في قصر «شاذ مهر» بدلاً من قصر غمدان الذي حرَّره ابن ذي يزن.

وقد تمثَّل الأندلسيون معاني هذه القصيدة ووظَّفوها في قصائدهم ومعانيهم لتأكيد معانيهم بتضمين بعض أبياتها وأشطار الأبيات منها لأن التضمين «من طرائق إتمام المعنىٰ وتحسين العبارة»[1].

ومن ذلك إنشاء أبي مروان الطُّبني في مجلس إملاءٍ له بعد رجوعه من المشرق لقرطبة قوله[1]:

(١) القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٣٩.

(١) أبو مروان الطُّبني هو محدِّث رَحَلَ إلىٰ المشرق لينقل الحديث ثمَّ عاد إلىٰ الأندلس، توفي في جزيرة ميورقة سنة ٤٤٠هـ؛ انظر الحُميْدي، جذوة المقتبس، ج١، ص١٠٢.

إنِّـي إذا حَضَـرتْني أَلْـفُ مَحْبَـرةٍ تَقُـولُ أَنْشَـدَني طَـوْراً وأَخْبَـرَني

يـا حبَّـذا أَلْسُـنُ الأقْـلامِ نَاطِقَـةً «هذي المكارِمُ لا قُعْبانَ مِنْ لَبَنِ»[1]

إنَّ اختلاف دلالة «النصَّ المضَمَّن وفقاً لدلالة السياق العام للنص الجديد أي «النص المضمِّن» تأكيدٌ علىٰ قدرة الشَّاعر علىٰ استدعاء النصوص من سياقها وإدخالها سياقاً جديداً يكون فيه التضمين نقطة التلاحم بين النصين، والأبيات السابقة تمثل هذا التلاحم من خلال التضمين، فابن الطبني يفخر بعلمهِ وقدرته علىٰ الإملاءِ من مخزونه المعرفي والعلمي فخراً، جعل من علمه يفوق كل المكارم مُضمِّناً بيْتهُ الثاني صدر بيت أميَّة بن أبي الصَّلت، وجاعلاً إيّاهُ عجزاً لبيتهِ. أمَّا المصريّ، فقد ضمَّن في أبياته السابقة ما يخدم سياقهُ العام في مدح الخليفة في مجلسهِ، وعلىٰ ذلك يكون للنصُّ الجاهلي «قصيدة بن أبي الصلت»[1] ثلاثة سياقات مختلفة في

---

(١) ابن بسَّام، الذَّخيرة، ق١، ج١، ص٤١٩.

(١) صدر بيت أميّة بن أبي الصَّلت الذي عجزه: «شيبَا بماءٍ فَعادا بَعْدَ أَبْوالا» ديوان أميّة بن أبي الصلت، ص ٣٥٠.

مناسبات ومعانٍ مُختلفةٍ وذلك لقدرة الشَّاعريْن الأندلسيَّيْن علىٰ إدخاله فضاءَ النص الشعري لنصَّيْهما، وقد اشْترطَ التلاحم بين النص المضمَّن وسياقه الجديد في النقد الحديث، حيث «يجبُ أن يكون التناص التضميني مُتشيِّئًا في النَّسقَ الأدائي، وأنّ يتضَام مع مصاحبات أدائية متداخلة وليس كُتلة لغوية فاصلة بين سابقٍ ولاحق، ولا يكون مجرد لصقٍ ونشوءات تسترخي علىٰ سطح النَّص»[1] فهذا الشرط يمثل أسمىٰ صفات التضمين لتأكيد دلالته، إنَّ ما ذهب إليه رجاء عيد في القول الشعري» أنَّ من مهام التضمين مؤازرة النصّ، يؤكده الشَّاعر الأندلسي أبو عامر الأصيلي في قصيدة رثاء قالها برثاء الوزير أبي عبدالله الفهري، وقد ضمّن فيها أعجاز معلقة امرئ القيس كقوله[1]:

سَــأَنْدُبُهُ عُمــري وإنْ قــالَ قائــلٌ   «رُوَيْـدَكَ لا تهْلِـكْ أَسـىً وتجمَّـلِ»

(١) عيد، القول الشعري منظورات معاصرة، ص٢٣٢.

(١) ابن بسّام، الذَّخيرة، ق٣، ج٦، ص ٦٤٥، وتم تحليل القصيدة في الفصل الثاني من الدراسة تحت باب تأثر الأندلسين بمعاني الرِّثاء عند أوائل المشارقة.

وأُتْبِعُـــهُ ذِكْـــراً بشِـــعْرٍ كَأَنَّـــهُ   «نَسيمُ الصَّبَا جَاءَتْ بَرِيَّا القَرَنْفُلِ»

بنىٰ الشَّاعر قصيدته علىٰ طريقة الأوائل، واستطاع أن يظهر براعته في بناء القصيدة فنياً من خلال محاورته معلقة امرئ القيس، وقدرته علىٰ تضمين جزءٍ منها ليجعلها تدخل في بناء قصيدته، موظفاً ما اختاره منها ليُدعِّم بها نصَّهُ ويخرجه علىٰ أكمل وجه كصورة من صور التفاعل مع النصوص السابقة، واستطاع الشَّاعر أن ينقل دلالة النص القديم إلىٰ دلالة جديدة طوَّع من خلالها المعنىٰ لإرادته، وأخرج بيتي امرئ القيس من دلالتهما العامة إلىٰ دلالته الخاصة وهما: (١)

وقوفـًا بهـا صَـحْبي علـيَّ مَطـيَّهُم   يقولـون لا تَهلِـكْ أَسـىً وتجمَّـلِ

إذا قامتـا تَضَـوَّعَ المسْـكُ منهمـا   نسيمُ الصَّبا جَـاءَتْ بريَّـا القَرَنْفُـلِ

---

(١) امرؤ القيس، الديوان، بشرح ابي سعيد السُّكري، تحقيق: أنور أبو سويلم ومحمَّد الشوابكة، ج١، ص١٧٢- ١٧٦، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين، ط١، ٢٠٠٠. واعتمدت الدراسة سابقاً علىٰ الديوان بتحقيق حنَّا الفاخوري إلَّا أنَّه حالت الظروف دون الوصول إليه فيما بعد.

لقد ضمَّن الشَّاعر عجز البيت الأَول الذي يُفيد شدة البكاء علىٰ ديار المحبوبة لدرجة الهلاك بسياقه الأصلي، وأدخله نصه بدلالة جديدة تحمل مواصلة البكاء الشديد والندب، في موقف الحزن علىٰ المتوفىٰ، أما البيت الثاني فيخرج عن ذكر النساء وطيبهن الذي يشبه طيب القرنفل الذي تحمله الصَّبا إلىٰ طيب الصِّفات والمكارم والذِّكر.

لم يتوقف شعراء الأندلس في بناء معانيهم عند تقليد معاني الشعراء الأوائل، ومحاكاتهم، وإنما تجاوزوا ذلك إلىٰ إعادة صياغة معاني التراث الشعري القديم، صياغة جديدة تتناسب مع تجاربهم الشعرية وروح عصرهم، فاستطاعوا بذلك أن ينقلوا ذلك التراث العربي، وأن يخرجوه من قوالبه ونصوصه الأصليّة ليضعوه في قوالب جديدة، فرضتها طبيعة الموقف.

لقد تناول شعراء الأندلس التراث الشعري وتمكنوا من توظيف معانيه في نصوصهم برؤية جديدة وجعلوا له أفقًا جديداً تماشيًا مع ظروفهم الجديدة، وتعدَّدت التضمينات الشعرية لذلك التراث في شتىٰ المناسبات

الشعرية من قبل الشعراء؛ لإغناء نتاجهم الشعري بهذا الأسلوب الذي يجعل النص أكثر تأثيراً بالملتقي؛ لأنه يجد نفسه أمام نصيَّن فيتطلب ذلك العودة للنص القديم ودراسة دلالته والكشف عن علاقته بالنص الجديد.

لقد لجأ شعراء الأندلس لتضمين الشعر القديم في بناء قصائدهم كوسيلة أكثر تاثيراً في المتلقِّي رغم قدرتهم علىٰ الاستغناء عن تلك التضمينات، وطرح معانيهم وبناء قصائدهم وفق أسلوبهم ونظرتهم الخاصة، ولكن «إذا كانت هناك طرق متعددة لقول الشيء نفسه، يجب أن تكون هنالك واحدة أكثر استعمالاً أو أكثر أُلفةً»[1]، وقد تمثَّل الأندلسيون بناء القصيدة العربية عند الأوائل، ونسجوا علىٰ منوالهم لإظهار التقاليد العامة في قصائدهم ومقطوعاتهم، ومن ذلك وصف الطلّل والوقوف عليه وبكاء الديار، وقد نقلوا ذلك التقليد في سياقات جديدة، وضمَّنَ أبُو حفص ابن

---

(١) فخر الدين، جودت، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ص٢٠٧، منشورات دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٤.

شهيد[1] بَيْتي امرئ القيس في وصف ديار محبوبته بقوله التالي يصف منزلاً لبدوي مرَّ به[2]:

لَـهُ مَنْـزِلٌ رَحْـبٌ عَـرِيضٌ مُـرَزَّب   بـأَعْوادِ بَلُّـوطٍ وَطَـوْجٍ مُفَتَّـلِ

«تَـرىٰ بَعَـرَ الآرامِ في عَرَصَـاتِهِ   وَقِيعَانِـهِ كَأَنَّـهُ حَـبُّ فُلْفُـلِ»

يصف الشَّاعر هذا المنزل البدوي الرَّحب المحاط بسياج من أشجار شائكة وقد استعار قول امرئ القيس في وصفه لديار محبوبته عند الوقوف علىٰ أطلالها، ووصف بَعْر الآرام في تلك الديار وإظهار صورته وتشبيهه بحبِّ الفُلفُل في قوله[1]:

قِفَا نَبْكِ مـنْ ذِكْـرَىٰ حَبيـبٍ وَمَنْـزِلِ   بسقْط اللَّوَىٰ بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

---

(١) هو أبو حفص عمر بن الشهيد ينسب إلىٰ تجيب وله شعر كثير وكان مقدَّماً عند امراء تجيب، ابن بسَّام، الذَّخيرة، ق١، ج٢، ص٥١١.

(٢) ابن بسَّام، الذَّخيرة، ق١، ج٢، ص٥١٦.

(١) امرؤ القيس، الديوان، شرح السُكّري، ص١٧١.

فتُوضِحُ فَالمِقراةِ لـمْ يَعْـفُ رسْـمُها   لـمَّـا نسـجَتْها مـن جَنـوبٍ وشَـمأَلِ

تَــرىٰ بَعْــرَ الآرامِ في عَرَصَــاتِها   وَقِيعَانهـــا كأنَّـــهُ حَـــبُّ فُلْفُـــلِ

لقد استطاع أبو حفص نقل معنىٰ بيت امرئ القيس، ولفظه بوصف ذلك المنزل البدويّ وعمِدَ إلىٰ تحوير الضمير من المؤنث إلىٰ المذكر بقوله «عَرَصَاتِهِ، قيعانهِ» لتأكيد التصرف بهذا البيت وفق سياقهِ الجديد يقود هذا التصرف إلىٰ دراسة التناص ونقطة التماس بين السياقين؛ لأن السياق الجديد هو امتصاص وتحويل لسياق امريء القيس في مقدِّمته الطَّللية، وجاءت مهمة التضمين هنا تأكيداً للمعنىٰ الذي يريده أبو حفص في نقل صورة الدار كما يراها وطرحها أمام المتلقي بشيء من التصوير التجريدي. وتأثَّر أيضـًا ابن عبدون بالمقدمة الطلليَّة عند امريء القيس في وصف دارٍ له أنزلهُ إياها «المتوكّل» وقد بنىٰ أبياته مضمِّنـًا إياها أشطاراً من أبيات امرئ القيس بقوله»[1]:

---

(١) ديوان ابن عبدون، عبد المجيد بن عبدون اليابري الأندلسي، تحقيق: سليم التنَّير ، دار الكتاب العربي، دمشق، ط١ ، ١٩٨٨، ص١٧١.

أَيَا سَامِيًا مِنْ جَانِبَيْهِ علىٰ العُلا «سُمُوَّ حَباب الماءِ حَالاً علىٰ حَالِ»

لِعَبْدِكَ دَارٌ حَلَّ فيها كَأَنَّها دِيَارٌ لِسَلْمىٰ عَافِيَاتٌ بذي الخَالِ»

يَقُولُ لَها لمَّا رأىٰ من دُثُورِها «أَلا عِمْ صَباحًا أَيُّها الطَّلَلُ البالي»

فَقَالَتْ وَلَمْ تعْبَأْ بَردِّ جَوابِهِ وَهَلْ يَعِمَنْ مَن كَانَ بالعُصُر الخالي»

فَمُرْ صَاحِبَ الأَنْزالِ فيها بفَاضِلٍ «فإنَّ الفَتىٰ يَهْذي وليس بفعَّالِ»

إنَّ مثل هذا التضمين الذي يشكّلُ أحد أنواع التناص الظاهر يحيلنا إلىٰ ضرورة الكشف عن العلاقة بين النصين فالتناص «هو ذلك المكان الذي ينبغي أن تُحسب فيه الأنا مع الآخر»[1] لقد عَمِدَ ابن عبدون إلىٰ بناء كل بيت من أبياته السابقة علىٰ شطر بيت من أبيات امرئ القيس في قوله[2]:

---

(١) ليون سُمفيل، التناصيّة، ص١٠٣.

(٢) امرؤ القيس، الديوان، شرح السُّكَّري، الصفحات علىٰ التوالي: ص٢٩٩، ٣٠٦، ٣٣٢، ٣٣٥.

أَلا عِـمْ صَباحـاً أَيُّهـا الطَّلَـلُ البـالي وَهَلْ يعَمِن مَنْ كان في العُصُرِ الخـالي

دِيَـارٌ لسَـلْمىٰ عافيـاتٌ بـذي الخَـالِ أَلَـحَّ عَليْهـا كُـلُّ أَسْـحَمَ هَطَّـالِ

سَـمَوْتُ إليْهـا بَعْـدَما نَـامَ أَهْلُهـا سُمُوَّ حَبابِ المَاء حَالاً علىٰ حَالِ

وَقَدْ عَلِمتْ سَلمىٰ وإنْ كـان بَعْلَهـا بـأَنَّ الفَتَـىٰ يَهْـذي ولَـيس بفعَّـالِ

لقد تحدث امرؤ القيس عن ديار سلمىٰ وحيًّا أطلالها البالية مع وصف لحظة سقوط المطر علىٰ تلك الدِّيار في البيتين الأولين، وهو تقليد معروف لدىٰ الشعراء الأوائل، أما البيتان الأخيران فتحدَّث فيهما عن محبوبته وكيف قضىٰ غَرَضَهُ ومراده منها وقد سما إليها ليصل إلىٰ غايته وفي البيت الأخير يسخر من زوج «سلمىٰ» ويُظهر بعض صفاته. وعند مقارنة النصين وفق رؤية جديدة تكشف عن مدىٰ ثقافته وقدرته علىٰ الإبداع من خلال استلهام التراث والبناء علىٰ قواعده مع توظيفه توظيفاً يخدم النص الجديد، إنَّ مقارنة النصيَّن السابقين، تكشف عن قدرة ابن عبدون علىٰ قراءة

معاني معلقة امريء القيس وألفاظها، ونقلها إلىٰ سياق جديد، يخدم غرض ابن عبدون، وروايته الخاصة وتجربته الذاتية.

فابن عبدون في البيت الأول ينقل المعنىٰ من الفخر إلىٰ المدح، فامرؤ القيس يسمو بخفةٍ إلىٰ محبوبته لغرض معروف، أما الممدوح عند ابن عبدون فهو يسمو إلىٰ المجد والعلا بصورة أَشبه لصورة امرئ القيس في سموّه فكأن ابن عبدون أخذ صورة السُّموِّ من بيت امرئ القيس وضَّمنها بيته، وبعد استدراج الممدوح بهذه الصفات ينتقل للحديث عن صورة منزله البالي المتهدم الذي يشبه الدِّيار العافية واختار له صورة أطلال محبوبة امرئ القيس؛ ليضخِّم من حجم المأساة التي يعانيها بذلك المنزل، أما البيت الأخير عند ابن عبدون ففيه يتجلىٰ التجديد والفارق بين النصيّن وهو قوله:

فَمُر صاحبَ الأنْزالِ فيها بفاصلٍ «فإنَّ الفتىٰ يَهْذي ولَيْسَ بفعَّالِ»

هذه دعوىٰ من ابن عبدون، وطلب بتغيير هذا المنزل بمنزلٍ جديد وتمثِّل هذه الدعوىٰ بأن الشَّاعر يقيم بهذا المنزل علىٰ مضض وإنه يسعىٰ

للخروج منه علىٰ العكس تماماً من صورة الدِّيار عند امريء القيس الذي يقف علىٰ اطلال الدِّيار ويقيم، ويُطيل الوقوف ليتذكّر المحبوبة، فهذه التضمينات التي ذهب فيها أصحابها لنقل المعنىٰ من سياقه الأصلي إلىٰ معنىٰ آخر وسياق آخر تأثّراً ببناء القصيدة المشرقية والنسج علىٰ غرارها تجاوز الأندلسيون حدود تضمين الأبيات المفردة وأشطار الأبيات ليظهروا براعتهم في معارضة الأوائل في قصائدهم، وبنائها علىٰ غرار بناء القصيدة العربية تجاوزاً منهم للتقليد والمحاكاة وإظهاراً لبراعتهم الشعرية، فتعانقت فيه نصوصهم مع التراث الشعري، وقد استوحىٰ الأندلسيون ذلك التراث من خلال معارضته بشكلٍ لافت يدعو إلىٰ التوقف عنده وتحليله وفق قواعد النقد الحديث، وتحليله بشكل يليق بالمستوىٰ الرفيع الذي بُنيتْ عليه تلك القصائد.

المعارضات الشعرية

لقد عمد الشعراء الأندلسيون في القرن الخامس الهجري إلىٰ معارضة بعض قصائد الشعراء من أصحاب مذهب الأوائل ، المعارضات معارضة أبي حفص الهوْزَني[1] للشاعر الجاهلي «تابَّطَ شرّاً»، ومعارضة الوزير أبي محمَّد بن سفيان[2] لمعلقة عَمرو بن كلثوم، ومعارضة ابن وهبون المرسي[1] لمعلقة النابغة الذبياني ومعارضة ابن رشيق القيرواني لقصيدة جرير التي تمَّ التحدث عنها سابقـًا.

---

(١) هو أبو حفص عمر بن الحسن بن عبد الرحمن الهَوْزني، عاش بعد رحلاته إلىٰ المشرق في مرسية، وكان يحفز المسلمين علىٰ قتال الروم سنة (٤٥٦هـ)، قتله المعتضد بن عبّاد بيده سنة (٤٦٠هـ)، ابن بسَّام الذَّخيرة، ق٢، ج٣، ص٦٦-٦٨.

(٢) أبو محمَّد بن سفيان وزير الأمير بن قاسم صاحب حصن البونت، أقام في دولة آل ذي النون وتبوَّأ فيها مناصب عدة، صاحب نظم ونثر ولم تورد المصادر التي ترجمت له تاريخ وفاته ومكانها، انظر: ابن بسَّام، الذَّخيرة، ق٣، ج٦، ص٦٨٣؛ ابن خاقان، قلائد العقيان، ١/ ٣٩١، المقَّري، نفح الطيب، ٤/ ١٣٤، ١٥٨.

(١) أبو محمَّد عبد الجليل بن وهبون المرسي، الضّبي، بغية الملتمس، ت ١١٠١؛ المقَّري، قلائد العقيان، (ق١/ ٢٤٢)؛ الأصبهاني، خريدة القصر، (٢/ ٩٥).

إن المعارضات الشعرية تمثِّل أهم الخصائص الأسلوبيّة التي أثَّرت في الشعر الأندلسي في القرن الخامس الهجري؛ إذ إن القصيدة المعارِضة تقوم في تركيبها وخصائصها علىٰ تراكيب وخصائص القصيدة العربية، وتقاليدها الشائعة عند شعرائها الأوائل فالقصيدة تقوم علىٰ التراكيب، والألفاظ، والتشبيهات القائمة علىٰ الاستعارات بأنواعها والصور والأوزان، وحافظ الأندلسيون علىٰ تراثهم الأدبي من خلال التواصل معه وتمثّله في قصائدهم ومعارضته، دون التقيد في حدوده والالتزام التام في أغراضه، ولعلَّ هذا الأمر هو الذي يقودنا إلىٰ تحليل القصائد المعارضة بشيء من الدقة للكشف عن براعة الأندلسيين في المعارضات في معارضاتهم، وابتكارهم الصور الجديدة.

وتمثّل المعارضات الأندلسية لقصائد أوائل المشارقة تواصل الشَّاعر الأندلسي مع مخزونه الفكري، وتوطّد علاقته بتراثه الأدبي من خلال تمثله ومحاولة التجديد والزيادة عليه، وإظهار قدرة الشَّاعر المعارض علىٰ

إبداع النصوص علىٰ نسج الأوائل. بعيداً عن التقليد ولكن لإظهار القدرة علىٰ التصوير وحسن الصياغة والتجديد.

والمعارضة: هي المقابلة

عارض الشيء بالشيء معارضةً: قابَلَهُ، فالمعارضة هي المقابَلَة، والمحاذاة، والمماثلة[1].

وفي الاصطلاح: هي المقابلة بين الكلامين المتساويين في اللفظ

وهي أن يعارض أحدهم صاحبه في خطبةٍ أو شعرٍ فيُجاريه في لفظه ويُباريه في معناه[2]، وهي أن يقول الشَّاعر قصيدة في موضوع ما، من أي بحر وقافية، فيأتي شاعر آخر فيقول قصيدة علىٰ بحر القصيدة الأولىٰ وقافيتها وموضوعها دون الالتزام التام به، أو بالالتزام بموضوعها ودرجتها الفنية ومحاولة الزيادة عليها، من خلال الإتيان بمعانٍ وصور وألفاظ تضاهي

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة «عَرَضَ».

(٢) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج٢، ص٢٧١ - ٢٧٢.

القصيدة المعارضة ببنائها الفنّي[1].

وتكمن جمالية المعارضة وفنيتها الأدبية في اختيار الألفاظ لا في المعاني ذلك أن المعارضة لا تعتبر بالمعاني، العبرة باللفظ في الفصاحة والبلاغة بأنواعها، فلو كان المعارض يأخذ معنىً ما، يعارض فيه ويكسوه ألفاظاً من عنده ويستعين ببعض ألفاظهِ لكان هذا احتذاءً وسرقة، ولم يكن معارضة، ولكان يظهر للناس سقوط المعارض وخذلانه وافتضاحه"[2]، فالمعارضة تخضع لشروط أدبية نقدية تناولها النقاد أضفت عليها تلك الشروط جانباً من الخصوصية الأدبية، جعلتها تمثل أحد أنواع الإبداع الشعري، وتقوم المعارضة على الإتساق مع النص المعارَض، والإعجاب به، وتجاوز الموضوع أو الغرض الي قيلت فيه ودون القصد والرغبة في

(١) انظر: الشايب، أحمد، تاريخ النقائص في الشعر العربي ، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط٣، ١٩٩٨، ص٧ وما بعدها.

(٢) مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص٢٧٢، نقلاً عن الرسالة العسجديّة.

إفحام المعارض والإنقاص من قيمته ومكانته الفنية[1]، فالمعارضة هي محافظة علىٰ الأدب القديم في شكله ومضمونه وتركيبه، وتجديدٌ عليه. أمّا النقد الحديث، فقد تناول المعارضة علىٰ أنها أحد أنواع التناص الذي تتداخل فيه النصوص وتتعانق مع شيءٍ من التجديد والمخالفة فالمعارضة «ليست استنباطاً واحتذاءً، وإنما هي نتاج نصوص سابقة تختلف فيها الكلمات والصور إلىٰ حدٍّ يجعل التخالف يتجاوز التماثل، والتفاوت يتعدىٰ التوافق»[2].

وقد برزت المعارضات الأندلسية للتراث الشعري المشرقي في ثلاثة أشكال: معارضات التزم فها أصحابها البناء الفني للقصيدة المعارضة التزاماً حرفياً مع اختلافات بيّنة في المعاني والصور اقتضتها طبيعة التجربة الشعرية لديهم، ومعارضات لم يلتزم أصحابها البناء الفني للقصيدة المعارضة،

---

(١) انظر: التَّطاوي، عبدالله، المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، ١٩٨٨، ص٩٧.

(٢) عيد، القول الشعري، ص٢٢٨.

فغيروا في شرائحها بما يتلاءم مع تجاربهم الخاصة ومواقفهم الذاتية، ومعارضات اتخذ فيها أصحابها إحدىٰ شرائح القصيدة المعارضة بؤرة مركزية بنوا علىٰ أساسها تلك المعارضات»[1].

فمعارضة ابن شرف لجرير التي تمت الإشارة إليها[2] ونقل المعنىٰ وتحويره من الغزل ووصف رحلة المحبوبة إلىٰ وصف القيروان ومحنة أهلها، تمثِّل أسمىٰ درجات التناص، لأنَّ التناص يكون في النصوص الأخرىٰ، إمّا في الشكل وإما في المضمون، أمَّا في المعارضة، فإنَّه «يكون في مستوىٰ الشكل التعبيري وفي مستوىٰ المضمون أي في الجانبين معـاً»[3].

إن النص المعارِض يرتبط ارتباطـاً وثيقـاً بالنص المعارَض، وهذا الارتباط يتعدىٰ حدود التركيب والوزن والقافية والغرض، ومهمة القارئ

---

(١) الياسين، إبراهيم منصور محمَّد، استحياء التراث في الشعر الأندلسي «عصر الطوائف والمرابطين»، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠٠٦، ص١١٣- ١١٤.

(٢) سيتم الحديث عن هذه المعارضه في الصفحات الآتية من هذا الفصل.

(٣) عيد، القول الشعري، ص٢٢٩.

هي الكشف عن الدّافع الذي جعل النص الجديد يتمثل القديم ويستدعيه؛ إذ إنّ كلّ نص يحتوي في داخله نصوصاً أخرىٰ وهذا ما جعل «ريفارتير»[1] يقول: «بأنَّ النصَّ يخبئ داخله نصّاً آخر»[2]. ويجمع كثير من الباحثين علىٰ أن المعارضة النقدية الحديثة هي أسمىٰ أنواع التناص الذي ترتبط فيه النصوص مع بعضها، ويتم من خلالها الاتصال مع الموروث الشعري بصورة تخرج فيها النصوص من التقليد إلىٰ الإبداع، وقد مثّل هذا الاتصال شعراء الأندلس في القرن الخامس الهجري من خلال معارضتهم التي أبرزت براعتهم ومقدرتهم علىٰ الإبداع الفني.

ومن هذه المعارضات معارضة أبي محمَّد بن سفيان معلقة عمرو بن كلثوم في جانب الفخر ويقول فيها مخاطباً أبا عيسىٰ بن لبُّون[1]:

---

(١) ميشيل ريفارتير هو من أبرز الباحثين في الدراسات الأسلوبية الحديثة، في العقد الخامس من القرن الماضي ومن دراساته الأسلوبية «إنتاج النص»، «ودراسات في الأسلوبية».

(٢) ليون سُمفيل، التناصّية، ص١٠٩.

(١) ابن خاقان، قلائد العقيان، ج١، ص٣٩١.

أَبـا عيْسَـىٰ أَتـذْكُرُ حـينَ كُنَّـا   عَلـىٰ هَـامِ الكواكـبِ نَازِلِينـا؟

نـدوسُ بخيْلِنَـا زُهْـرَ الثُّرَيـا   ونُورِدُهـا المجـرَّةَ إنْ صَـدينَا

ونَنْـزِلُ جَبْهَـةِ الأَسَـدِ اعتسـافًا   إذا مـا البَـدْرُ مـرَّ بهـا كمينـا

ونَطْـرقُ هَـوْدَجَ العَـذْراءِ وَهْنـًا   فَنَدْخُلُـهُ عَلَيْهـا آمنينـا

إذا عنَّـتْ لَنـا الجَـوْزا مَـدَدْنا   لِحَـلِّ نِطاقَهـا عَنْهـا يمينـا

وإنْ عَرَضَـتْ لَنـا كَـفُّ الثُّرَيَّـا   سَـلَبْنَاهَا الخَلاخِـلَ والبُرِيْنَـا

إذا مـا غَـارَ مـن دَدِنَـا سُـهَيْلٌ   «علىٰ الشِّعْرىٰ فخِلْتَ بهِ جُنونَـا»

تجاوَزْنَـا العَبُـورَ إلـىٰ الغُمَيْصَـا   ولـم تَرْهَـبْ شُـجَاعَهُمُ المُبينَـا[1]

يلتقي بناء المقطوعة الشعرية السابقة مع معلقة عمرو بن كلثوم في

(١) الشِّعرىٰ والغموض والغُمَيْصاء: من منازل القمر، وهي في الذراع أحد الكوكبين، وأختها الشعرىٰ العبور، وسُمِّيَتْ الغميصاء بهذا الاسم لِصغرها وقلَّة حنوئها من غَمَض العين. انظر: ابن خاقان، قلائد العقيان/ ١/ ٣٩٢.

جوانب أسلوبية متعددة، ولعلَّ قدرة ابن سفيان علىٰ نقل معاني المعلقة وتجربة الشَّاعر الجاهلي إلىٰ معانيه الخاصة وتجربته الذاتية من الموضوع العام الذي قامت عليه المعلقة وهو الفخر، رغم قصر هذه المقطوعة فقد استطاع الشَّاعر أن يختزلها ويُدخل معانيها في ثنايا مقطوعته، فالمعلقة ليست شريحةً واحدة وإنما تنقسم لمجموعة شرائح في الفخر وذكر أمجاد قبيلة تغلب، ووصف الخيل والمعركة ووصف نساء تغلب ومحافظتهن علىٰ كرامة بعولتهن إذا ما رحلوا للقتال، واستطاع ابن سفيان اختزال هذه الشرائح والمقطوعات بمعانيه التي اختار لها أقلّ الأبيات لتدلّ عليها. ومن أبرز معاني المعلَّقة التي بدت فيها المعارضة ظاهرة في معانيها قول عمرو بن كلثوم(١):

تَـذَكَّرتُ الصِّـبا واشـتقْتُ لمَّـا ... رأَيْـتُ حُمولَهـا أُصُـلاً حُـدِينا

فأَعْرَضـتِ اليَمامـةُ واشْـمَخرَّتْ ... كَأَسـيافٍ بأَيْـدي مُصْـلِتينا

---

(١) عمر بن كلثوم، الديوان، جمع وتحقيق: إميل يعقوب، دار الكتاب، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص٩٣-٩٨.

وأَيَّـــامٍ لنـــا غُـــرٍّ طِـــوالٍ ... عَصَـيْنا المَلْـكَ فيهـا أَنْ نَـدينا

تَركْنَـا الخَيْـلَ عاكفـةً عَلَيْـهِ ... مُقَلَّـــدةً أَعنتَهـــا صُـــفونا

مَتَـىٰ نعقِـدُ قَرينَتَنَـا بحبْـلٍ ... نَجُـذُّ الحَبْـلَ أو نقْـصِ القرينـا

ونُوجَـدُ نَحْـنُ أَمْـنَعَهُمْ ذِمـاراً ... وَأَوْفـاهُم إذا عَقَـدوا يَمينـا

وَتَحمِلُنـا غَـداةَ الـرَّوْع جُـرْدٌ ... عُـرِفْنَ لَنـا نَقائِـذَ وافْتُلِينَـا

ورَدْنَ دوارِعـاً وخـرجْنَ شُـعْثاً ... كَأَمْثَـالِ الرَّصـائعِ قَـدْ بلَينـا

وَرِثْنَـاهُنَّ عـنْ آبـاءِ صِـدْقٍ ... ونُورِثُهـا إذا مُتْنَـا بَنينـا

عَلَـىٰ آثارِنـا بـيضٌ حِسَـانٌ ... نُحـاذِرُ أَنْ تقسَّـمَ أو تَهُونَـا

ظَعـائنُ مِـن بنـي جُشَـمِ بـن بكْـرٍ ... خَلَطْـنَ بَميْسـمٍ حَسَـباً وَدِينَـا

أَخَـذْنَ علـىٰ بُعـولَتِهنَّ عَهْـداً ... إذا لاقَـوْا كتائِـبَ مُعْلِمينـا

يَقُـتْنَ جيادَنَـا ويُقُلْـنَ لَسْـتُم ... بُعُولَتَنَـا إذا لَـمْ تَمْنعُونَـا

تؤكد هذه المعارضة وجود القواسم المشتركة بين الشعراء علىٰ اختلاف العصور والبيئات، وتكشف لنا مدىٰ الاختلاف في المؤثرات

النفسية بين الشعراء، وكيف استطاع كلٌّ من عمرو بن كلثوم صاحب «النص المعارَض»، وابن سفيان أن يصوِّرا معانيهما.

وتقوم مقطوعة ابن سفيان علىٰ تذكّر الايام الخوالي، ودعوة رفيقهِ إلىٰ تذكرها، وما فيها من أمجاد فرديّة قاما بها متمثلاً أمجاد تَغْلِب في الجاهلية، وكثرت في مقطوعته أسماء النجوم والكواكب التي ربما كان يقصد من ذكرها، فهي علىٰ الترتيب (هام الكواكب، زهر الثريا، المجرَّة، الأسد، البَدْر، العذراء، الجوزاء، الثريا، سُهَيْل، الشّعرىٰ، الغميصا). واستطاع الشَّاعر أن يكشف عن براعته في توظيف تلك الأسماء بشكل يخدم معانيه في الفخر، وأن يخرجها من دلالاتها الأصلية إلىٰ دلالات جديدة تخدم المعنىٰ.

ففي البيت الأول يدعو صاحبه لتذكر الأمجاد التي خاضاها معاً مصوراً إياها تضاهي نجوم السماء وتتجاوزها لشدة الفخر بها حتىٰ أصبح كأنه خاضها بين تلك النجوم إذ يقول[1]:

---

(١) ابن خاقان، قلائد العقيان، ج١، ص٣٩١.

أَبَـا عيسـىٰ أَتَـذْكُرُ حـينَ كُنَّـا عَلَـىٰ هَـام الكواكـب نازلينـا

إنَّ توظيف الأسماء في النصوص الشعرية يحمل تداعيات دلالية ومرجعية لتحليل النصوص؛ إذا تعدُّ الأسماء بأنواعها المتعددة مداخلَ لقراءة النص تحملُ دلالاتٍ باطنية يحددها السِّياق[1]، وقد أخذ ابن سفيان من أسماء النجوم دلالاتها التي تخدم معناه في كلِّ بيت من أبيات المقطوعة، فيجعل المجرَّة نبعًا يوردها الخيل الصوادي لأنَّ المجرة هي نقطة تجمع الأفلاك والكواكب بقوله[1]:

نـدوسُ بخيْلنـا زُهْـرَ الثُّريَّـا ونُورِدُهَـا المجـرَّةَ إنْ صَـدينا

ويتداخل هذا المعنىٰ مع معنىٰ عمرو بن كلثوم في تصوير خيل بني تغلب في المعركة وكيف تخدم فرسانها؛ لأنها من الخيل الكرام بقوله[2]:

---

(١) انظر، محمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص٦٥- ٦٨.

(١) ابن خاقان، قلائد العقيان، ج١، ص٣٩٢.

(٢)عمرو بن كلثوم، الديوان، ص٩٨.

وَتحمِلُنـا غَـداةَ الـرَّوعِ جُـرْدٌ عُـرِفْنَ لَنـا نقائِـذَ واَفْتُلِينـا

وَرَدْنَ دوارعـاً وخَـرجْنَ شُـعْثاً كأَمْثـالِ الرِّصَـائعِ قَـدْ بَلِينـا[1]

ووضع ابن سفيان أسماء النجوم مواضعها في السياقات التي اختارها لها، فالأسد في البيت الثالث يدلُّ علىٰ القوة والنديَّة، بقوله[1]:

ونَنْـزِلُ جَبْهـةَ الأَسَـدِ اعْتِسـافاً إذا مَـا البَـدْرُ مـرَّ بهـا كَمينـا

ونطـرقُ هَـوْدَجِ العـذراء وَهنـاً سَـندْخُلُهُ عليهـا آمنينـا

إذا عنَّـتْ لنـا الجـوزا مَـدَدْنا لِحـلِّ نطاقهـا عَنهـا يمينـا

إذا مـا غـارَ مـن دَدِنـا سُـهَيلٌ علـىٰ الشَّـعْرىٰ فخِلـتَ بـهِ جنُونَـا

(١) الجُرد: القصار الشعر والخيل الكريمة؛ النقائذ: جميع نقيذة هي المختارة من الخيل؛ افتيلنا: من الفتلاء وهو فطام الخيل عن الرضاعة؛ الدوارع: مقلعة الدروع والحديد؛ الشُّعث: المغبَّرة الرأس المنتفة الشعر؛ الرصائع: جمع رصيعة وهي أطراف الضلوع من ظهر الفرس.

(١) ابن خاقان، قلائد العقيان، ج١، ص٣٩٢.

لقد جَعل الشَّاعر الأسَدَ بمثابة العدوّ الذي استطاع أن يتمكن هو وصاحبه منه رغم الكمائن التي نصبها وكمن بها البدر وهذه صورة جميلة استطاع أن يصور بها معانيه من خلال الاستعارات المكنية، وجعل العذراء بمثابة الفتاة البكر التي ترقد في هودجها يدخلانه عليها، ومثلها الجوزاء والثريّا، وصوّر سُهيّل بصورة البعل الذي يغار علىٰ زوجته منهما في البيت الذي يقول فيه[1]:

إذا مـا غـارَ مـن دَدِنـا سُـهَيْلٌ ... علـىٰ الشَّـعْرىٰ فَخِلْـتَ بـه جُنونـا

ويدخل هذا البيت في تناص ظاهر مع بيت عمرو بن كلثوم الذي يقول فيه[2]:

وكَـأْسٍ قَـدْ شَـرِبْتُ ببَعْلَبَـكَّ ... وَأُخـرىٰ في دِمَشْـقَ وقاصِـرينا

---

(١) ابن خاقان، قلائد العقيان، (١/ ٣٩٢).

(٢) عمرو بن كلثوم، الديوان، ص٦٥، قاصدين بلد حلب والرِّقة من أراضي الروم آنذاك؛ صَمدَتْ: ضَربت؛ حميَّاها: سورة الخمر وهي بلوغ الخمر من شاربها، الأريب ذو العقل والبَصَر.

إذا صَمَدتْ حُمَّياها أَريبـاً		مـن الفتيـانِ خِلْـتَ بـهِ جُنونـا

لقد نقل ابن سفيان معنىٰ عمرو بن كلثوم من الحديث عن الخمر وبلوغها من شاربها إلىٰ حد يجعله كالمجنون إلىٰ معنىٰ الغيرة علىٰ المحبوبة إلىٰ حدِّ الجنون، وهذا التناص يكشف عن مدىٰ براعة الشَّاعر في تشرب النص المعارض والتصرُّف في معانيه وتطويعها لتجربته ومعانيه الخاصة، فالشريحة العامة لكلا النصين هي الفخر، ولكن الاختلاف والتجديد الذي أضفاه ابن سفيان علىٰ نصِّه يتمثل في عناصر المفاخرة والأمجاد التي يفخر بها خلافاً لمعاني الشَّاعر الجاهلي.

أما بناء ابن سفيان لمقطوعته، فقد جاء متأثراً ببناء المعلقة ومشاكلاً لها في عديدٍ من الجوانب الأسلوبية، والتقتْ مع المعلقة في المستوىٰ الإيقاعي والصرفي من خلال اختيار قافية النون المتبوعة بالألف، لما تحدثه من تأثير في الإيقاع والمعنىٰ لأنها «تضمن علاقة دلالية، وتعمل بوصفها

عنصراً مكمِّلاً للمعنىٰ أكثر من كونها جزءاً منفصلاً عنه»[1]، وقد جاءت قوافي مقطوعة ابن سفيان مؤديةً وظيفتها لإكمال معنىٰ البَيْت الذي وُضِعت فيه، فضلاً عن وظيفتها الإيقاعية التي تؤديها في موسيقىٰ النص، وقد اختار ابن سفيان قوافيه موزعة بين اسم الفاعل: «نازلينا، آمنينا، مُبينا» والأسماء: «البُرِيَنا» والمصادر: «جنونا، كمينا» وجاءت قافية البَيْت الثاني فعلاً ماضياً «صدينا» وجميع هذه القوافي جاءت مناسبة لموقعها في البيت ومتممة للمعنىٰ، في البيت الأول يستهل الحديث بنداء القريب لصديقه ليدعوه تذكُّرَ الأيام الخوالي وهم علىٰ هام الكواكب، وقد جعل القافية في موضع خبر «كان» ليتم المعنىٰ بها ويستقيم.

ومن الظواهر البارزة المشتركة بين النصين استخدام الفعل المضارع المتصل به ضمير «نا» الدال علىٰ الجمع، فهو في المعلقة يدل علىٰ قبيلة تغلب فكان من الطبيعي أن يتكرر، أما في نص ابن سفيان فقد تكرر الفعل

(١) نجا، أشرف محمود، قصيدة المديح في الأندلس: قضاياها الموضوعية والفنية في عصر الطوائف، ص٢٥٦، دار المعرفة، الإسكندرية، ط٢، ١٩٩٨.

المضارع في الأبيات التي تحتوي صورة الحركة والفعل لإظهار السطوة والقوة مثل: «ندوس بخيلنا، نوردها المجرَّة، نَنْزل جبهة الأسد، نطرق هودج العذراء، ندخلُه آمنينا».

إذن، تمثل هذه المعارضة صورة الإبداع الشعري والابتكار عند الأندلسيين والقدرة علىٰ الانحراف عن المضامين الأصلية للنص المعارَض إلىٰ مضامين جديدة تفرضها تجربة الشَّاعر المعارِض وسياقه الخاص.

وعارَض أبو حفص الهوزني بقصيدة يحضُّ فيها علىٰ الجهاد ويستنفر أهل بلاده فيها، قصيدة «تَأَبَّط شرَّاً» التي قالها عند الثأر لخاله من قبيلة هُذيْل[1]، وتمثل هذه المعارضة أسمىٰ درجات التناص بين القصيدتين، وكأنَّها إعادة قراءة لنص «تأبطَّ شراً» بدلالات جديدة، يقول أبو

(١) قبيلة هُذيْل: بضم الهاء وفتح الذال وسكون الياء، وهي نسبةٌ إلىٰ هُذَيْل وهي قبيلةٌ يقال لها هُذَيْل بن مدركة بن الياس بن مضر بن نزار بن معدّ بن عدنان، تفرّقت في البلاد.

انظر: السمعاني، عبد الكريم بن محمد بن منصور، الأنساب، (ج٥/ ٦٣١)، تحقيق: عبدالله عمر البارودي، دار الجنان، بيروت، ط١، ١٩٨٨.

حفص[1]:

بَيِّتِ الشَّرَّ فلا يَسْتزِلُّ طَرَقَ النُّوامَ سِمْعٌ أَزَلُّ

فَثِبُوا واخْشَوْشِنوا واحْزَئلُّوا كُلُّ ما رزْءٍ سوىٰ الدِّين قُلُّ

صَرَّحَ الشَّرُّ فَلا يُسْتَقُلُّ إنْ نَهَلْتُمْ جَاءَكُم بَعْدُ عَلُّ

بِدْءُ صَعْقِ الأَرْضِ نَشْءٌ وطَلُّ وَرِياحٌ ثُمَّ غَيْمٌ أَبَلُّ

قَدْ رَجَتْ عَادٌ سَحاباً يُهِلُّ فإذا ريحٌ دَبُورٌ مِحَلُّ

نقِّبُوا فالدَّاءُ رُزْءٌ يَحُلُّ واغْمِدُوا سَيْفاً عَليكُم يُسَلُّ

يَدُنا العُلْيَا وَهُمْ وَيْكَ شُلُّ فَلِمَ استرعىٰ الأَعزَّ الأذَلُّ؟

عَجَب الايامَ لَيْثٌ صُمِلُّ ذَعَرَتْهُ نَعْجَةٌ إذ تَصِلُّ

«خَبَرٌ ما جَاءَنا مُصْمَئِلُّ جَلَّ حتىٰ دقَّ فيهِ الأَجَلُّ»

---

(١) ابن بسَّام، الذَّخيرة، ق٢، ج٣، ص٧٢- ٧٣.

تلتقي هذه القصيدة مع قصيدة «تأبّط شرًّا» في معانيها العامة وبنائها الفني، حيث جاءت القصيدة وحدة واحدة غابت عنها الشرائح التقليدية في الشعر الجاهلي مثل المقدمة الطللية والنسيب والتخلص للموضوع العام.

يقول تأبط شراً[1]:

إنَّ بالشِّـعْبِ الـذي دُونَ سَـلْعٍ لقَتـيلاً دَمُـهُ مـا يُطَـلُّ

خلَّـفَ العِـبءَ علـيَّ وَوَلّـىٰ أَنـا بالعـبءِ لَـهُ مُسـتقِلُّ

ووَراءَ الثـأْر منِّـي ابـنُ أُخـتٍ مِصَـعٌ عقدتُـهُ مـا تُحَـلُّ

مُطْـرِقٌ يَرْشَـحُ موتـاً كمـا أَطْـرقَ أفعـىٰ ينفُـثُ السُّـمَّ صِـلُّ

خَبَـرٌ مـا نَابَنـا مُصْـمئِلُّ جَـلَّ حتَّـىٰ دقَّ فيـهِ الأَجَـلُّ

بـزَّني الـدَّهْرُ وكَـانَ غشـوماً بـأبيٍّ جـارُهُ مـا يُـذلُّ

(١)تأبط شراً، ثابت بن جابر بن سفيان، الديوان، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص٢٤٧ - ٢٥٠.

يتحدث الشَّاعر في الأبيات السابقة عن خبر مقتل خاله في منطقة «سَلْع» وأن هذا القتيل كريم لا يُتركُ دمه دون ثأر، وأنه هو من سيسعىٰ للثأر من أعدائه، ثم ينتقل في المقطوعة الثانية للحديث عن مناقب القتيل وصفاته، بقوله:

شامِسٌ في القُرِّ حتَّىٰ إذا ما ذَكَت الشِّعْرىٰ فَبَرْدٌ وظِلُّ

يابسُ الجَنبين من غير بُؤْسٍ ونَديُّ الكفَّيْنِ شَهْمٌ مُدِلُّ

ظَاعنٌ بالحَزْمِ حتَّىٰ إذا ما حَلَّ، حَلَّ الحَزْمُ حَيْثُ يَحِلُّ

غَيْثُ مُزنٍ غَمِرٌ حَيثُ يُجدي إذا يَسْطو فَلَيْثٌ أَبَلُّ

مُسبِلٌ في الحَيِّ أَحْوىٰ رِفَلُّ وإذا يغزو فسِمْعٌ أَزَلُّ

ولَهُ طَعْمانِ: أَرْيٌ وشَرْيٌ وكِلا الطَّعْمَين قَدْ ذاق كُلُّ[1]

يَرْكَبُ الهَوْلَ وحيداً ولا يَصْحَبُهُ إلَّا اليمانيُّ الأَفَلُّ

---

(١) الأَرْي: العَسَل؛ الشَّرْي: الحنظل.

في هذه الأبيات يتحدث الشَّاعر عن مناقب القتيل وصفاته في قومه وجميعها تصبُّ في صفات الفروسية، فهو يتحمل الحرّ والبرد، معروق، كريم شهم صاحب حزم وهو في الكرم كالمزن، وفي السلم محبوبٌ كطعم العسل، وفي الحرب كالحنظل، وتشكل شرائح القصيدة وحدة واحدة تصبُّ في موضوعها العام، ولعلَّ طبيعة الموقف الإنفعالية هي التي أضفتْ على القصيدة هذا الطابع الجدّي، فلا يمكن أن يتحدّث عن النسيب والمرأة في موقف الثأر والقتل، لذلك جاءت ألفاظ القصيدة ومعانيها مناسبة للموقف، وذهب حازم القرطاجني إلى «أنَّ الشعر يختلف باختلاف أنماطِهِ وطرقِهِ»[1].

وقد قسم حازم الشعر إلى أغراض جدٍّ وهزل، وجعل الألفاظ والصور والمعاني التي في أغراض الجد أميلُ إلى المتانة والرصانة كوصف الحروب والغارات[2]، وتستمر وحدة قصيدة تابَّط شرَّاً، وتمدُّ عبر جميع

---

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٣٧٤.

(٢) انظر: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ٣٧٤- ٣٧٥.

شرائحها لتأكيد جَلل الموقف ومدىٰ أَثره في نفس الشَّاعر، فهو بعد الحديث عن خبر مقتل خاله يتحدث عن صفات ذلك القتيل بشكل مطول ليمهد لما سيقوم به من طلب الثأر، وليضع المتلقي أمام مسوغات تسوغّ له ما سيقوم به وفي المقطوعة التالية يبين حال قوم بني هذيل قبل الإغارة عليهم طلباً للثأر، وما حصل لهم بعدها إذ يقول[1]:

وفُتُــوٍّ هَجَّــروا ثُــمَّ أَسْــرُوا ... لَـيْلَهُمْ حتَّـىٰ إذا انْجـابَ حَلُّـوا

كـلُّ مَـاضٍ قَـدْ تَـردَّىٰ بمـاضٍ ... كَسَـنا البَـرْقِ إذا مـا يُسَـلُّ

فاحْتسـوا أَنْفـاسَ نَـومٍ فلمَّـا ... ثَمِلُـوا رُعْـتَهُمُ فاشْـمَعلُّوا

فادَّرَكْنَـا الثَّـأْرَ مِـنْهُمُ ولمَّـا ... يَـنْجُ مِلْحَيَّـيْنِ إلَّا الأَقَـلُّ

فلَـئِن فلَّـتْ هُـذَيْلٌ شَـباهُ ... لمَـا كَـانَ هُـذَيْلاً يُفـلُّ

وبمـا أَبْرِكَهـا في منـاخٍ ... جَعْجَـعٍ ينقِّـبُ فيـهِ الأظـلُّ

وبمـا صـبَّحها في ذُراهـا ... مِنْـهُ بعـدَ القَتْـلِ نَهْـبٌ وشَـلُّ

---

(١) تأبط شرَّاً، الديوان، ص٢٤٩- ٢٥٠.

صَـــلِيَتْ منِّـــي هُـــذَيلٌ زنحِـــرَّقٍ لا يَمِـــلُّ الشـــرَّ حتـــىٰ يملُّـــوا

تَضْـحَكُ الضَّـبعُ لقَتْلـىٰ هُـذَيْلٍ وتَـرىٰ الـذئبُ لهـا يُسْـتَهلُّ

وسـباعُ الطَّيْـرِ تَهْفـو بِطانـاً تَتخطَّـاهُم فمـا تسـتَقِلُّ

تصف الأبيات السابقة ما حَلَّ ببني هُذَيْل بعد هناتهم بقتل خال الشَّاعر وشربهم الخمر والسمر في مجالسهم، ولكن سرعان ما تحوَّل حالهم إلىٰ قتلىٰ وجرحىٰ تأكلهم الضباع والطيور الجارحة لما خلفه فيهم الشَّاعر بعد طلب الثأر ثم بعد ذلك تأتي خاتمة القصيدة، يصف فيها الشَّاعر عودته إلىٰ حاله التي كان عليها قبل القتال والثأر، ويصف عودته للخمر التي حرَّمها علىٰ نفسه قبل أن يُدرك ثأر خاله من هُذَيْل بقوله[1]:

حَلَّـتِ الخَمـرُ وكَانَـتْ حَرَامـاً وَبـلأَيٍ مـا أَلَمـتْ تحِـلُّ

فاسْـقنيها يـا سُـوادَ بْـنَ عَمْـرو إنَّ جِسْـمي بَعْـدَ خـالي لَخَـلُّ

رائـحٌ بالمجـدِ غـادٍ عَلَيْـهِ مـن ثيـابِ الحمْـدِ ثـوبٌ رِفَـلُّ

(١) تأبط شرًّا، الديوان، ص٢٥٠.

أَفْـتَحُ الرَّاحَــةَ بــالجُودِ جــوداً عَــاش في جَــدْوَىٰ يَدْيِــهِ المُقِــلُّ

إذن، تكونت القصيدة من مجموعة شرائح تحدثت عن خبر مقتل خال الشَّاعر ثم الحديث عن صفاته، ثم جاءت شريحة طلب الثأر والظَّفر به من الأعداء ووصف حالهم، وأخيراً اختتام القصيدة بالفخر والحديث عن الذات. فالقصيدة بناها الشَّاعر بشكلٍ مترابط يقود كل مقطع فيها لما بعده وصولاً إلىٰ النهاية، وهي الوحدة العضوية علىٰ حدِّ قول أحد دارسي النقد الحديث بقوله: «ونقصدُ بالوحدة العضوية في القصيدة وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تقدَّم القصيدة شيئاً فشيئاً حتىٰ تنتهي إلىٰ خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، علىٰ أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحيّة لكلِّ جزءٍ وصفة فيها، ويؤدي بعضها إلىٰ بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر»[1]، وفي قصيدة أبي حفص حضرت الوحدة العضوية إذ تحدثت

(١) هلال، محمَّد غنيمي، النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة، القاهرة، ط١، ١٩٨٢، ص٣٩٤.

القصيدة عن خبر الشرّ الذي لحق بالأندلس وهوَّل من حجمه وكانت دعوته للثأر تختلف عن الثأر عند «تأبَّط شرَّاً»، حيث كان ثأره للدين والأمة بشكل عام.

أما من الناحية الفنية فقد بنىٰ أبو حفص قصيدته، متأثراً بالبناء الفني للقصيدة الجاهلية، فقد اشتركت القصيدتان بالبحر المديد والوزن والقافية، وقد جعل حازم القرطاجني عروض الشعر من متعلقات الغرض والمضمون فهنالك أغراض تناسبها الأعاريض الطويلة، وأخرىٰ تناسبها القصيرة، وأخرىٰ تناسبها المتوسطة وجعل أغراض الشجو والاكتئاب تتناسب مع عَروض المديد بقوله: «أما المقاصد التي يقصد فيها إظهار الشجو والاكتئاب، فقد تليق بها الأعاريض التي فيها حنان ورقَّة، وقلما يخلو الكلام الرقيق من ضعف مع ذلك...؛ لأن الشاجية بما يناسبُها من لفظٍ ونمط تأليف ووزن. وكانت الأعاريض التي بهذه الصفة غير منافية لهذا الغرض، وذلك نحو المديد والرّمل»[1] هذا من ناحية، ومن ناحية أخرىٰ، فإن قصيدة أبي

---

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص٢٠٥.

حفص التزمتْ ببنائها الطريقة التي بنىٰ فيها الشَّاعر الجاهلي قصيدته، لإشراك النصين بطبيعة الحدث والغرض الشعري الذي فرض الأسلوب علىٰ الشَّاعر، إذ لا يقلُّ هولاً خبرُ تمكن الأعداء من الأندلس عن خبرِ مقتل خال الشَّاعر «تأبط شراً» الذي طلب الثأر له، فجاءت صور أبي حفص وألفاظه ومعانيه بعيدة عن الرقة والرشاقة، مناسبة لغرض القصيدة فتكررت لديه الألفاظ الدالة علىٰ القوة والقتال والثأر مثل: «الشرَّ، سمعٌ أزلّ، اخشوشنوا، غيمٌ أبلّ، صعق الأرض، ريحٌ دبور، سيفٌ يُسلُّ، ليثٌ صمل».

رغم قصر القصيدة الأندلسية إذا ما قورنت بقصيدة «تأبط شراً» فإنها تمثل إبداع الشَّاعر الأندلسي ومقدرته علىٰ تكثيف الأحداث واختيار الصور المناسبة للدلالة علىٰ الأحداث الكثيرة، وهذا من مميزات الشعر التي عدَّها النقاد «فالجودة لا يمكن ربطها بطول القصيدة أو قصرها»[1].

لقد تناول أبو حفص شريحة الثأر ومعانيه العامة التي شاعت عند

(١) أرسطو طاليس، فن الشعر ، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣، ص٢٣٢.

الشَّاعر الجاهلي وبنىٰ علىٰ أساسها قصيدته، فلم يلتزم بأسلوب النص المعارض في تقسيم الثأر لشرائح تستدعي بعضها من البداية إلىٰ النهاية.

لقد أشارت الدراسة سابقاً تحت باب التضمين لمعارضة ابن شرف القيرواني حينما ودّع أهل القيروان ووصف رحيلهم عنها لما حلَّ بها من ويلات الحروب ونكباتها، لقصيدة جرير التي أعدَّها للشعراء يردُّ عليهم ويهجوهم، فتأثر ابن شرف يجزئية من قصيدة جرير وهي أول عشرة أبيات التي يتحدث فيها عن رحيل المحبوبة ووصف لحظة الوداع والرحيل، أمّا بقية شرائح قصيدة جرير، فقد ذمّ الفرزدق وأعمامه في ثمانية عشر بيتاً منها قوله[1]:

أَعْـدَدْتُ للشُّـعَراءِ سُـمَّاً ناقِعَـا فسَـقَيتُ آخِـرَهُم بكَـأسِ الأَوَّلِ

لما وَضعْتُ علىٰ الفرزدق مَيْسَمي وضَغَا البَعيثُ جَدعتُ أنْفَ الأَخْطلِ

(١) مهدي محمَّد ناصر الدين، شرح ديوان جرير، ص٣٣٥- ٣٣٦.

قُتِـلَ الزُّبَيـرُ وأنْـتَ عاقِـدُ حُبـوَةٍ تبًّـا لحَبوْتِـكَ التـي لـم تُحلَـلِ

لا تـذكرُوا حُلَـلَ الملـوكِ فـإنَّكُم بَعْـدَ الزُّبَيْـرِ كَحـائِضٍ لَـمْ تُغسَـلِ

وتأتي بعد هذه الأبيات شريحة الفخر بأهل الشَّاعر ونسبه بقوله[1]:

إنِّـي إلـىٰ جَبلَـيْ تمـيمٍ مَعْقلـي ومَحَـلُّ بَيْتـي في اليَفـاعِ الأَطْـوَلِ

أَحلامُنـا تـزنُ الجبَـالَ رزَانَـةً ويَفُـوقُ جَاهِلُنـا فِعَـالَ الجُهَّـلِ

وإذا غَضبْتُ رَمىٰ وَرائي بالحَصىٰ أبنـاءُ جَنـدلتي كخَيـرِ الجَنْـدَلِ

عَمـروٌ وسَـعْدٌ يـا فـرزْدَقُ فـيهُمُ زُهْـرُ النُّجـومِ وباخِـذاتُ الأجْبُـلِ

إنَّ قدرة الشَّاعر الأندلسي في محاكاة هذا النص تكمن في اختيار الشريحة المناسبة التي تبنىٰ عليها قصيدته؛ إذ جاءت المقدمة الغزلية ووصف الرحلة عند جرير في مقدمّة قصيدته يشدُّ المتلقي للنص ثم تخلّص إلىٰ الغرض العام، وقد اكتفىٰ ابن شرف بهذه المقدمة وجعلها بؤرة مركزية

(١) مهدي محمَّد ناصر الدين، شرح ديوان جرير، ص٣٣٦- ٣٣٧.

بنىٰ عليها قصيدته، متأثراً بما فيها من معانٍ وصور وألفاظ تحمل دلالات الحزن، ومن جهة أخرىٰ تكمن براعة ابن شرف في تحوير المعنىٰ من الخاص إلىٰ العام ونقل التجربة لتجربته الذاتية وتوسيع دلالات النص المعارض. فابن شرف عاد بالمتلقي لأيام الهناء والسعادة في القيروان بقوله[1]:

يـا بيـرَ رَوطـةَ والشـوارعُ حَوْلَهـا مَعْمُـورةٌ أَبَـداً تَغُـصُّ وتَمْتلـي

يا أَرْبُعي في القُطْبِ منْها كيف لي بمعادِ يَومٍ فيكَ لي ومن أينَ لي

يا لَو شَهدْتِ إذا رأيتكِ في الكرَىٰ كيفَ ارتجاعُ صباي يَعْدَ تَكهُّلِ

لا كَثْرةُ الأحزانِ تُنسي حَسْرَةً هَيْهاتَ تَذْهَبُ علَّةٌ بتَعلُّلِ

لقد وقف الشَّاعر علىٰ أطلال بلده بعد رحيل أهلها، وتذكرَّ الأيام الخوالي مدركاً أنها لن تعود ولن يفيده التعلل بذكرها ورؤيتها، وقد استمدَّ هذه الصور من صور جرير في مقدمة قصيدته ليصوِّر مدىٰ الأثر الذي تركته

(١)ابن شرف، الديوان، ص٨٧.

الأحداث التي حلّت بنفسه، فالوقوف علىٰ الطلل وتذكر أهلها «هي التجسيد الرمزي الأعمق دلالة لفاعلية الزمن ولعملية التغيير»[1]؛ ولأنَّ المقدِّمة التي اختارها جرير هي الأكثر تأثيراً، وهي الأكثر مناسبة لتجربة ابن شرف، اختارها من دون شرائح القصيدة الأخرىٰ، وقد ذهب عددٌ من الدارسين إلىٰ أن «الشَّاعر حين يعاين الطلل يصاب بالصدمة التي أحدثها الزمن وسطوته علىٰ الإنسان وهذا ما يسوِّغ للقلق الذي يخيم علىٰ المقدمة»[2] وعلىٰ ما سبق تجدُ الدراسة أن الأندلسيين استطاعوا بما جادت

به قرائحهم أن يضاهوا الشعراء الأوائل ويجاوروهم في بنائهم لقصائدهم وتراكيبها وصُورها، رغم التباعد الزمني بين العصرين، ورغم طبيعة البيئة المؤثرة في نفوسهم واختلافها عن البيئة الجاهلية، وهذا إن دلَّ علىٰ شيء،

---

(١) أبو ديب، كمال، الرؤىٰ المقنعة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٦، ص٣٢١.

(٢) مراشدة، علي، بنية القصيدة الجاهلية ، «جدارا للكتاب العلمي- عمان، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠٠٦، ص١٨٢.

فإنما يدلّ علىٰ علاقة الشّاعر وارتباطه بتراثه الشعري وقدرته علىٰ النظم علىٰ غرار قصائد الأوائل تحديّا وطريقاً لإثبات الذات.

وقد حِظَيتْ المعارضة باهتمامٍ كبير في مجالس أمراء الطوائف، ومن ذلك ما يذكره الفتح بن خاقان من أنَّهُ غُنِّيَ في مجلس «المعتصم بن صمادح»[1] أمير المريَّةِ ببيتين للنابغة الجعدي، يقول فيهما[2]:

---

(١) هو المعتصم بالله أبو يحيىٰ محمَّد بن معيم بن محمَّد بن صُمادح، صاحب المريّة كان رحب الفناء، جزل العَطاء، حليماً عن الدماء، وقد لزم مجموعة من الشعراء منهم ابن الحداد، توفي سنة (٤٨٤هـ)، ابن خاقان، قلائد العقيان، ج١/ ١٤٦؛ ابن بسّام، الذّخيرة، ق١، ج٢، ص٧٢٩.

(٢) من قصيدته التي مطلعها:

لَبِسْــــتُ أُنَاسَـــا فــأفنيتهم وأَفنَيْـــتُ بَعْـــدَ أُنَـــاسٍ أُناســـا

والبيتين فيهما اختلاف بين الديوان والقلائد، وهما في الديوان: =

=فلَمَّـــا دَنَوْنَـــا لِجَــرْسِ النُّبــوح نُبْصِـــرُ الحـــيَّ إلَّا التِماسَـــا

أَضَــاءَتْ لَنَــا النَّــارُ وَجْهَــا أَغَــرَّ بِســـا بـــالفؤاد التباســـا

يُضــيءُ كَضَــوءِ سِــراجِ السَّــليط ـــمْ يَجْعَـــلِ الله فيــــه نُحاسَـــا

النابغة الجعدي، قيس بن عبدالله بن عدس بن ربيعة بن جعدة، الديوان، جمع وتحقيق: واضح الصَّمد، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص٩٩-١٠٠.

ولمَّـــا نَزَلْنَـــا بِجسْـــر التِّـــاجِ وَلَـــمْ نعـرفِ الحَـيَّ إلَّا التِماسـا

أَضَـاءَتْ لَنـا النَّـارُ وَجْهَـا أَغَـرْ مُلْتَبسـا بـالفُؤادِ التباسَـا

فاستطاب المعتصم قول النابغة واستحسنه، وعدَّهَ أبْدع ما للنابغة وأحسنه، فأمر ابن الحداد الوادي آشيّ بمعارضته، فقال ابن الحدّاد معارضاً على البديهة[1]:

إذَا مَـا الْتَمْسـتَ الغِنـىٰ بـابْنِ مَعْـنٍ ظَمَـرْتَ وأَحْمـدَتَ مِنْـهُ التمَاسـا

وَمَن يَرْجُ شَمْسَ العُـلا مِنْ تَجيبٍ فَلَـيْسَ يَـرىٰ مِـنْ رَجَـاءٍ شِماسَـا

ويكشف قول ابن الحداد عن أنه التزم الوزن والقافية وحرف الرُّوي عند النابغة الجعديّ، وأخذَ المعنىٰ ونقلَه ليخدمَ ما يريد؛ إذ إن معنىٰ النابغة الذي ذهب إليه هو اقترابه من منازل الرَّبع، دون أن يتأكد منها وهو منها علىٰ

(١) هو أبو عبدالله محمَّد بن أحمد بن عثمان بن الحداد القيسي الوادي آشي الأندلسي توفي سنة (٤٨٠هـ)، كان من فحول الشعراء وكبار الكتاب. ابن خاقان، قلائد العقيان، ج١، ص١٥١؛ ابن بسَّام، الذَّخيرة، ق١، ج٢، ص٦٩١.

مسافة نباح الكلاب، ولكن الذي جعله يعرف تلك الدِّيار اقتراب صورة المحبوب لقلبه لدرجة أنه أضاء المكان فعرفه، وقد استطاع ابن الحدّاد أخذ الصورة والبناء عليها ونقلها إلىٰ المدح، فالممدوح هو غاية العطاء والغنىٰ لمن يطلبه، ولكن إذا لم يكن منه، فهو يُلْتَمَسُ من غيره التماساً دلالة علىٰ القلة، إنَّ هذا التأثر الخفي وإن كانت الألفاظ في القافية متشابهة ومتقاربة، يُعدُّ من التناصات الخفية التي يستطيع الشَّاعر المتأخِّر فيها الزيادة والتطوير في معنىٰ الأول أو السابق، وتدل هذه المعارضة علىٰ قدرة الشعراء الأندلسيين في المعارضة والإجادة والتجديد.

وعَارَض ابن شُهَيْد الأندلسي ثلاث قصائد للشُّعراء الأوائل، متحدِّياً أدباء عصره وأعلامهم، ولإظهار براعته ومقدرته الشِّعرية في مجاراة الشُّعراء الفحول في شعرهم[1]، وللرَّدِ علىٰ مناكفيه من أبناء عصره من الأدباء

(١) ابن شُهَيْد الأندلسي، رسالة التَّوابع والزَّوابع، صحَّحها وحقَّق ما فيها وشرحها: بطرس البستاني، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠١٠م، ص٩٢-٩٣.

والشُّعراء؛ إذْ عارض امرأ القيس بقصيدته التي مطلعها[1]:

سَمَا لَكَ شَوقٌ بَعْدَما كَانَ أَقْصَرَا وَحلَّتْ سُلَيْمَىٰ بَطْنَ قَوٍّ فَعَرْعَرا

عارضها ابن شُهَيْد بقصيدته[2]:

شَجَتْهُ مَغَانٍ من سُلَيْمَىٰ وأَدْؤُرُ ....

وأُخْرَىٰ اعْتَلَقْنَا دُونَهُنَّ وَدُونَها قُصُورٌ وُجَّابٌ ووَالٍ وَمَعْشَرُ

وعارض ابن شُهَيْد قيْسَ بنَ الخطيم في قصيدته التي يقول فيها[3]:

تَذَكَّرَ لَيْلَىٰ حُسْنَها وصَفَاءَها وَبَانَتْ فَأَمْسَىٰ ما يَنَالُ لِقَاءَها

عارضها ابن شُهَيْد بقصيدةٍ يمدحُ فيها بني مروان بقوله[4]:

---

(١) امرؤ القيس، الديوان، ص٣٣٠-٤٤٥.

(٢) ابن شُهَيْد الأندلسي، الديوان، جمعهُ وحقَّقه: محمود علي مكّي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص١٠٧-١٠٨.

(٣) قيس بن الخطيم، الديوان، ص٤١-٥٢.

(٤) ابن شُهَيْد، ديوان، ص٨٢-٨٤.

ومِثْلُكِ قد أَصْبَيْتُ لَيْستْ بكنَّةٍ ولا جارةٍ أَفْضَتْ إليَّ حَيَاءَها

مَنَازِلَهم تَبْكِي إِلَيْكَ عِفَاءَهَا سَقَتْها الثُّرَيَّا بالفَريِّ نِحاءَهَا

وعارض ابن شُهيد قصيدة طرْفة بن العبد التي مطلعها[1]:

لِهِنْدِ بِحزَّانِ الشُّرَيْف طُلولُ تَلوحُ وأَدْنَى عَهْدَهُنَّ مُحِيلُ

قال ابن شُهَيْد في معارضتها[2]:

أَمِنْ رَسْم دارٍ بالعَقِيقِ مُحِيل ....

وتكشف الموزانة بين القصيدتين عن أنهما اتفقتا في الوزن والقافية، واختلفتا في حركة الرَويّ، والموضوع.

فقد جاءت قصيدة طرفة بن العبد في هجاء ابن عمِّه عَمرو بن بشْر

(١) طرفة بن العبد، الديوان، ص٥٠.

(٢) ابن شُهَيْد، الديوان، ص١٠٨.

الذي وشىٰ به إلىٰ عمرو بن هند، وبدأها بالبكاء علىٰ الأطلال ثم انتقل إلىٰ الغرض الرئيسي في القصيدة، ثمَّ اختتمها بالحكم، فيقول[1]:

ولَمَّا هَبَطْنَا الغَيْثَ تُذْعَرُ وحشُهُ   عَلَىٰ كُلِّ خوَّار العِنَان أَسِيلِ
وثَارَتْ بِنَا بنَاتُ الأعْوجيَّاتِ بالضُّحَىٰ   أبابِيلَ من أعْطَافِ غَيْر وَبِيلِ
مُسَوَّمةً نعتدُّها من خَيَارِهَا   لَطَرْدِ قَنيصٍ أو لطَرد رَعِيلِ
إذا ما تَغَنَّىٰ الصَّحْبُ فَوْقَ مُتونِهَا   ضُحِينَا، أَجابت تَحْتَهُم بِصَهِيلِ
نَدُوسُ بِها أبْكَارَ نُورٍ كَأَنَّهُ   رِدَاءُ عَروسٍ أُوذِنَتْ بَحَلِيلِ
رَمَيْنَا بِها عُرْضَ الصُّوار فَأَقْصَعَتْ   أَغَنَّ قَتَلْنَاهُ بِغَيْرِ قَتِيلِ

أما قصيدة ابن شُهيد، فقد جاءت في وصف رحلة صَيْد سار بها مع عصبة من صحبه، وقد انتقل ابن شهيد لبكاء الأطلال علىٰ الرغم من أنه قد بدأها بالحديث عنها ثم يصف الخيل الكرام التي كان يركبها مع رفاقه، وقد

---

(١) ابن شُهَيْد الأندلسي، الديوان، ص١٠٨.

جاءت الصفات التي أضفاها علىٰ خيله مناسبة للغرض العام والجو الذي وضعها فيه؛ إذْ أضفىٰ عليها صفات القوة والسُّرعة والمطاوعة للفارس، في جو طلب الصيد ومطاردة الطرائد، فخيلهم خوَّارة العنان ومطاوعة لفرسانها، فيها صفات كرام الخيل، كأسالة الخد، وثاروا بها جماعات في الطُّرق، وقد جعل تلك الخيل مسوَّمة، وهي صفة الخيل التي تُعَدُّ للغزو، ولكنَّه استخدمها لطرد القَنص في أيَّام الربيع والمراعي الخصبة، فهي تدوس العشب ونوَّاره وتطحنه أثناء جَرْيها، ثمَّ ينقلنا الشاعر إلىٰ جوٍّ آخر هو الظّفر بالطرائد وشوائها، ويصف مجلس أصحابه المفعَم بالشّواء والخمر، إذْ يقول[1]:

رَمَيْنَا بِها عُرْضَ الصُّوَار فَأقْصَعَتْ ... أَغَـــنَّ قَتَلْنَـــاهُ بِغَيْــرِ قَتِيـــلِ

وَبَادَرَ أَصْحَابي النَّزولَ فَأقْصَعَتْ ... كَراديسُ من غَضِّ الشِّواءِ نَشِيلِ

نُمسِّـــحُ بــالحُوذَانِ مِنْــهُ أَكُفَّنَــا ... إِذَا مــا اقْتَنَصْـنَا فِيــهُ غَيْــرَ قَلِيـلِ

(١) ابن شُهَيْد الأندلسي، الديوان، ص١٠٨.

فَقُلْنَـا لسـاقِيها: أَدِرْهَـا سُـلافَةً شَمُولاً ومِنْ عَيْنَكَ صِرْفَ شَمُولِ

فَقَـامَ بِكَأسَـيْهِ مُطِيعـاً لأَمْرِنَـا يَمِيـلُ بِـهِ الأولادُ كُـلَّ مُمِيـلِ

وشَعْشَـعَ راحَيْـه، فَمـا زَالَ مـائِلاً بِـرَأْسِ كَـرِيمٍ مِـنهُمُ وتَلِيـلِ

إلىٰ أنْ ثَنَاهُم راكِدينَ لما احتَسوا شَليعِينَ من بَطشٍ وفَضْلِ عُقولِ

نُشَاوىٰ علىٰ الزَّهْراءِ، صَرْعَىٰ كَأنَّهُمْ أَسَاطينُ قَصْرٍ أو جُذُوعُ نَخِيلِ

ينتقل ابن شُهَيْد وصف الخيل إلىٰ وصف مجلس الخمر والشِّواء من لحمِ الصَّيد، فيصف الشِّواء والانتهاء منه، ويصف الخمرة وساقيها.

استطاع ابن شُهَيْد في هذه القصيدة الخروج من قيود النصّ المعارَض وعدم الالتزام بغرضه العام؛ إذْ فاقت قصيدة طرفة بن العبد التي بناها علىٰ الهجاء، والتزم بالبناء الفنيّ للقصيدة الجاهلية من حيثُ الابتداء بالمقدِّمة الطلليّة، ثمَّ التخلُّص للهجاء بقوله[1]:

---

(١) طرفة بن العبد، عمر بن سفيان بن سعد بن مالك، الديوان، (ت٦٠ ق.هـ/ ٥٦٤م)، شرح الأعلم الشُّنتمري، تحقيق: دريّة الخطيب، ولطفي الصقّال، مطبوعات مجمع اللُّغة العربية بدمشق، دمشق، (د.ط)، ١٩٧٥م، ص٨١-٨٥.

لِهِنْـدٍ بِحــزَّانِ الشُّــرَيْف طُلُــولُ   تَلُــوحُ وَأَدْنَــىٰ عَهْــدُهُنَّ مُحِيــلُ

وبِالسَّــفْحِ آيَــاتٌ كَــأَنَّ رُسُــومَهَا   يَمــانٍ وَشَــتْهُ رَيْــدَةٌ وَسُــحُولُ[1]

أرَبَّـتْ بِهـا نَآجَـةٌ تَزْدَهِـي الحَصَـىٰ   وَأَسْـحَمُ وَكَّـافُ العَشِـيِّ هَطُـولُ

فَغَيَّـرْنَ آيـاتِ الـدِّيَار مـع البِلَـىٰ   وَلَـيْسَ عَلَـىٰ رَيْـبِ الزَّمَـانِ كَفِيـلُ

بِمـا قَدْ أَرَىٰ الحيَّ الجَميع بِغِبْطَةٍ   إذِ الحَـيُ حَـيٌّ والحُلُـولُ حُلُـولُ

يصف طرفة في المقدِّمة الطَّلليّة السَّابقة تحوُّل الدِّيار وبلاها بفعل الزَّمان والرِّياح القويّة والأمطار الغزيرة، حتىٰ أصبحت كالثَّوب اليمانيّ المزخرف.

ثمَّ ينتقل من الوصف الوجيز للدِّيار إلىٰ هجاء ابن عمه الذي وَشَىٰ به عند عمرو بن هند بقوله[2]:

---

(١) ريدةٌ وسحول: قريتان من قرىٰ اليمن: تنسب إليها ثبات الوشي واشتهرت بها.

(٢)طرفة بن العبد، الديوان، ص٨٢-٨٥.

أَلَا أَبْلِغَا عَبْدَ الضَّلَالِ رِسَالَةً ... وَقَدْ يَبْلُغُ الأَنْبَاءَ عَنْكَ رَسُولُ[1]

دَبَبْتَ بِسِرِّي بَعْدَما قد عَلِمْتَهُ ... وَأَنْتَ بِأَسْرَارِ الكِرَامِ نَسُولُ

وكَيْفَ تَضِلُّ القَصْدَ والحَقُّ واضِحٌ ... ولِلْحَقِّ بَيْنَ الصَّالِحِينَ سَبِيلُ

وفَرَّقَ عن بَيْتَيْكَ سَعْدَ بنَ مالِكٍ ... وَعَوْفاً وَعَمَراً ما تَشِي وَتَقُولُ[2]

فَأَنْتَ علىٰ الأَدْنَىٰ شَمالٌ عَرِيَّةٌ ... شَآمِيَّةٌ تَزْوِي الوُجُوهَ بَلِيلُ

وَأَنْتَ علىٰ الأَقْصَىٰ صَبَاً غَيْر قَرَّةٍ ... تَذاءَبَ مِنْها مُرْزِعٌ وُمسِيلُ

فَأَصْبَحْتَ فِقْعَاً نَابِتَاً بِقَرارَةٍ ... تَصَوَّحُ عَنْهُ والذَّلِيلُ ذَلِيلُ

وَأَعْلَمُ عِلْمَاً لَيْسَ بالظَّنِّ إنَّهُ ... إِذَا ذَلَّ مَوْلَىٰ المَرْءِ فَهُوَ ذَلِيلُ

وإِنَّ لِسَانَ المَرْءِ مَا لَمْ تَكُنْ لَهُ ... حَصَاةٌ عَلَىٰ عَوْراتِهِ لَدَلِيلُ

وإِنَّ امْرَءاً لَمْ يَعْفُ يَوْمَاً فُكَاهَةً ... لِمَنْ لَمْ يُرِدْ سُوْءاً بِها لَجَهُولُ

---

(١) عبد الضَّلال: عمرو بن بشر.

(٢) عوف بن مالك، وسعد بن مالك؛ وهما من قيس بن ثغلبة، ومنهم الشّاعر والمهجو فهما أبناء عمومة. انظر: طرفة بن العبد، الديوان، هامش ص٨٤.

تناول طرفة في هذه الأبيات هجاء عمرو بن بشر الذي وشىٰ به عند الملك؛ إذْ تطرَّق لنَسَبِهِ الكريم الذي لم ينتمِ إليه، ولم تكن أخلاقه كأخلاقهم، وأنَّ ليس فيه شيء من الخير للقريب والبعيد؛ فهو كالرِّيح التي تشوي الوجوه علىٰ القريب، وكالصَّبا الباردة علىٰ البعيد، وهو ذليل لا قيمة له كفقع الأرض؛ لأنَّ مولاه في الأصل ذليل.

حاكىٰ ابن شُهَيْد الأندلسيّ هذا النَّصَّ، واستطاع إظهار مقدرته علىٰ البناء الفنيِّ لقصيدته، ومضاهاة الشَّاعر الجاهلي، ويرىٰ الباحث أنَّ عدم التزام ابن شُهَيْد بمعارضته هذه للغرض العام الذي قام عليه نصُّ طرفة ما يميّز تلك المعارضة ويخرجها من قيود التقليد إلىٰ مجال الإبداع الأدبيّ، وهذا ما يدعونا لتحليل نقاط الاختلاف بين النصَّين والتركيز عليها أكثر من نقاط الالتقاء والتشابه.

نَظَم ابن شُهَيْد قصيدته هذه في رحلته المتخَّيلة لوادي الشُّعراء الذي التقىٰ فيه بشياطين الشُّعراء ليُجيزوه[1]، وما هذا إلاَّ معادلٌ فنيٌّ أراده لإظهار

(١) ابن شُهَيْد، رسالة التوابع والزوابع، ص٧٠.

تفوُّقه علىٰ أدباء عصره، فهو يبني قصائده فيها علىٰ بحور قصائد الشُّعراء الذين اختارهم وعلىٰ قوافيها معارضاً إيَّاها بمعانيها وألفاظها، ولم يلتزم بمضامين وأغراض بعضها كي لا يتَّهم بالتقليد.

ويظهر من ناحية البناء، أنَّ ابن شُهَيْد اختار قصيدة طرفة التي بُنِيَتْ علىٰ جانبِ الجدِّ والفخامة في اللَّفظ والمعنىٰ والصورة والعروض، فكلا النصَّين علىٰ البحر الطويل لمناسبته للغرض العام كما يرىٰ حازم القرطاجنِّي: «وللأعاريض اعتبارٌ من جهة ما تليق به من الأغراض واعتبارٌ من جهة ما تليق به من أنماط النَّظم: فمنها أعاريضُ فخمةٌ رصينة تصلح لقاصد الجدّ كالفخر ونحوه، والهجاء نحو عروض الطويل والبسيط»[1].

وتنوَّعت القافية في نصِّ ابن شُهَيْد بين وزنيّ «فعيل» و«فَعُول»، مثل: (أَسيل، وبيل، حليل...)، و(شمُول، عَقول)، وهذا التنوُّع ظهر في نصِّ طرفة بشكلٍ أكثر؛ فوردت القوافي علىٰ وزن «فعيل» ثماني مرَّات، مثل: (كفيل، بليل،

(١) القرطاجنِّي، منهاج البلغاء، ص٢٠٥.

ذليل)، وعلىٰ وزن «فَعُول» سبع مرَّات، مثل: «نَسُول، جَهُول، سَمُول، هَطُول...)، ويبدو للباحث أنَّ ابن شُهَيْد بدأ قصيدته بالمقدِّمة الطلليّة من خلال صدر البيت الذي سقط عجزه وما نجده في المصادر، وهو الذي يقول فيه[1]:

«أمِـنْ رَسْـمِ دارٍ بـالعَقِيقَ مُحِيـلِ» ....

أمَّا من ناحية الألفاظ والمعاني والصُّور، فقد استطاع ابن شُهَيْد في معارضته، أن يأتي بالألفاظ القديمة والمعاني الشَّائعة لدىٰ الأوائل خاصةً في مقطوعة وصف الخيل والصَّيد، مثل: (بنات الأعوجَّيات، مسوَّمة، طرد قنيص، تُذعَرُ وحشهُ)، وقد اختار لخيله صفات الكرم والنَّسب، وقد اختار لها صوراً وتشبيهات تليق بموقف السُّرعة والقوَّة انتقىٰ هذه التشبيهات من مخزونه الأدبيّ الذي يكشف عن مدىٰ تمثله لأدب الشُّعراء الأوائل، فالخيل ثارت تحته ورفاقه في جماعاتٍ وفرقٍ في المراعي الواسعة تطرد الصَّيْدَ وهي بصهيلها كأنَّها تجيب مَن عليها وتطاوعهم، وتدوس بحوافرها أبكار النوَّر

(١) ابن شُهَيْد، الديوان، ص١٠٧.

والنبات في المراعي التي لم يصل إليها أحد؛ فهي أبكار متفتِّحة جميلة كرداء العروس.

إنَّ هذه المعارضة تكشف عن قدرة ابن شُهَيْد علىٰ الابتكار والمزج بين التُّراث ولغة عصره من جهة، وعن موقف الشَّاعر الأندلسي من تراثه الأدبي والمحافظة عليه. فقد وصف الصَّيْد علىٰ طريقة امرئ القيس، فهو يذعر الوحش بجواده، ثمَّ يصف كيف أكل الشِّواء وانتهىٰ منه مع رفاقه ليمسِّح كفَّيه بالعُشْبِ بقوله[1]:

نُمُسِّحُ بالحوذان مِنْهُ أَكُفَّنَا إِذَا نحنُ اقْتَنَصْنَا مِنْهُ غَيرُ قَلِيلِ

وقد تأثَّر في هذا المعنىٰ بمعنىٰ امرئ القيس، إذ مسَّح كفَّيه بأعراف الخيول بعد الانتهاء من أكل الشِّواء بقوله:

نَمُشُّ بأَعْرَافِ الخُيُولِ أَكُفَّنا إذا نَحْنُ قُمْنَا عن شِواءٍ مُهضَّبِ

(١)ابن شُهَيْد، الديوان، ص١٠٨.

ويبدو التأثُّر للقارئ بشكلٍ واضحٍ لدىٰ ابن شُهَيْد حتىٰ في اللُّغة واستخدام الضمائر بين الشَّاعريْن.

وابن شُهَيْد من الشُّعراء الأندلسيِّين الذين اشتهروا بالأسلوب المحافظ علىٰ عمود الشِّعر العربيّ؛ «فقد غلب الأسلوب القديم علىٰ استهلالاته، وسار علىٰ طريق الأوائل في الوقوف والبكاء وذكر الدِّمن والآرام، واستمدَّ من كلام المتقدِّمين ألفاظه ومعانيه؛ فحفلت أشعارهُ بالرَّواسم المجمَّدة والجمل الجاهزة، فكان فيها مشترك الفكر والخيال والتعبير»[1].

وعارض ابن شُهَيْد امرأ القيس في قصيدته التي وصف فيها حاله بعد ضياع مُلكه وتخلِّي أصحابه عنه، ورحلته لطلب المساعدة لملك بيزنطة، وهي التي مطلعها:

سَمَا لَكَ شَوقٌ بَعْدَما كانَ أَقْصَرَا ... وَحَلَّتْ سُلَيْمَىٰ بَطْنَ قَوٍّ فَعَرْعَرَا

(١) ابن شُهَيْد، رسالة التوابع والزوابع، ص٤٠.

لقد جاءت هذه القصيدة في ستّين بيتاً قسّمها الشّاعر لشرائح ومقطوعاتٍ؛ إذْ استهلّها بالمقدِّمة الغزليّة ووصف رحلة الظعائن وشبّهها بأشجار النَّخيل فأطال فيها الوصف، يقول[1]:

كِنَانيَّـةٌ بَانَـتْ وفي الصَّـدْرِ وُدُّهَـا ... مُجـاوِرَةً غَسَّـانَ والحَـيَّ يَعْمُـرا

بِعَيْنِـي ظُعْـنُ الحـيِّ لمَّـا تَحمَّلُـوا ... لَدىٰ جَانِبِ الأَفْلَاجِ مِنْ جَنْبِ تيْمَرا

فشـبَّهْتُهمْ في الآلِ لمَّـا تكَمَّشُـوا ... حَـدائِقَ دَوْمٍ أو سـفيناً مُقَيَّـرا

أو المُكْرعاتِ من نخيـل ابن يَامِنٍ ... دُوَين الصَّفا اللّائي يَلين المُشَـقَّرا

سـوامِقَ جَبَّـارٍ أثيـثٍ فُروعُـهُ ... وَعَالينَ قِنْوَانـاً مـن البُسْـرِ أَحْمَـرا

ثم ينتقل بعد وصف الظعائن إلىٰ وصف الرِّحلة التي تخلَّىٰ فيها عنه أصدقاؤه، فيصف مشقّة السَّفر علىٰ ناقةٍ قويّة تحمّلت ذلك العناء، مع ذكر غزير لأسماء الأماكن بقوله[2]:

---

(١)امرؤ القيس، الديوان، ص٣٣١-٣٣٢.

(٢) امرؤ القيس، الديوان، ص٣٣٦.

فَـدَعْ ذَا وَسَـلِّ الهَـمَّ عَنْـكَ بجِسْـرَةٍ ... ذَمُـولٍ إذا صَـامَ النَّهـارُ وهَجَّـرا[1]

تُقَطِّــعُ غِيطَانـــاً كَـــأَنَّ مُتُونَهـــا ... إذا أظْهَـرتْ تُكْسَـىٰ مُـلَاءً مُنَشَّـرا[2]

بَعيـــدةٌ بَـــيْنَ المَنْكَبَـــيْنِ كَأَنَّهـــا ... تَرَىٰ عِنْدَ مَجْرَىٰ الضَّفْرِ هِرَّاً مُشَـجَّرَا[3]

كـأنَّ صَـلَيلَ المَـرْوِ حـينَ تُطِيـرُهُ ... صَـلَيلُ زُيُـوفٍ يُنْقَـدْنَ بِعَبْقَـرا[4]

ينتهي الشاعر من وصف الناقة السريعة القوية التي بِعَدْوِها تطير قطع الشَّرر في الأرض كأنَّها دراهم معدنيّة فيها غش صُنِعت في وادي عبقر في اليمن.

ولعلَّ شهرة وادي عبقر بكثرة الجنِّ ونسبة الأشياء الغريبة الصُّنع إليه ما جعل ابن شُهَيْد يختاره في رسالة التوابع والزوابع، فهو يذهب في رحلة

---

(١) الجسرة: الناقة النشيطة؛ الذَّمول: السريعة.

(٢) الغيطان: مفردها غائط: الواسع والسهل من الأرض؛ المُلاء: ثوب أبيض.

(٣) الضَّفر: حبلٌ تشدُّ به الإبل؛ مُشجَّرا: المربوط بها.

(٤) المَروْ: حجر يوري النَّار من أصلب الحجارة؛ الزيوف: الدَّراهم المعدنيّة فيها غش؛ عبقر: موضع باليمن يُقال أنه كثير الجن؛ وقد نسبوا إليه كلَّ شيءٍ تعجبَّبوا من صُنعهِ وحذقهِ.

متخيّلة علىٰ ظهر جواد برفقة تابعه زهير بن نُمير لذلك الوادي، وهذا ما يقود الباحث إلىٰ أنَّ اختياره لهذا الواد جاء لإظهار قصائده علىٰ أنَّها عجيبةً وغريبةً لا يمكن لأي من الشعراء الإتيان بمثلها ونسبها لذلك الوادي (وادي عبقر) الذي ينسب إليه كلُّ شيءٍ غريب الصُّنع.

أمَّا الشريحة التالية في قصيدة امرئ القيس، فهي شريحة الفخر، وهي الشريحة التي عارضها ابن شُهَيْد في قصيدته، وجاءت هذه الشريحة في أَحَدَ عَشَرَ بيتاً وصف فيها خيله أيضاً، يقول فيها[1]:

عَلَيْها فَتىً لَمْ تَحْمِلِ الأَرْضُ مِثْلَهُ ... أَبَـرَّ بِمِيثَـاقٍ وَأَوْفَـىٰ وَأَصْـبَرا

هُوَ المُنْزِلُ الأُلَّافِ من جَوِّ نَاعِطٍ ... بَني أَسِدٍ حَزْنـاً من الأَرْضِ أَوْعَرا

لَوْ شَاءَ كان الغَزْوُ من أَرْضِ حِمْيَرٍ ... ولكنَّـهُ عَمْـداً إِلـىٰ الـرُّومِ أَنْفَـرا

بَكَىٰ صَاحِبِيْ لَمَّا رَأَىٰ الدَّرْبَ دُونَهُ ... وَأَيْقَـنَ أَنَّـا لاحِقَـيْنِ بقَيْصَـرا

---

(١) امرؤ القيس، الديوان، ص٣٣٨-٣٤٠.

فَقُلْتُ لَهُ لا تَبْكِ عَيْنُكَ إنَّمَا ... نُحاوِلُ مُلْكاً أو نَمُوتُ فَنُعْذَرَا

وإنِّي زَعِيمٌ إنْ رَجَعْتُ مُمَلَّكَاً ... بسَيْرٍ تَرىٰ مِنْهُ الفُرانِقَ أزْوَرَا[1]

علىٰ لَاحِبٍ لا يُهْتَدَىٰ بِمَنَارِهِ ... إذا سَافَهُ العَوْدُ النَّباطيُّ جَرْجَرَا[2]

علىٰ كُلِّ مَقصوصِ الذُّنَابَىٰ مُعَاوِدٍ ... بَريدَ السُّرَىٰ باللَّيْلِ من خَيْلِ بَرْبَرا

أَقَبَّ كَسِرْحَانِ الغَضَىٰ مُتَمِطِّرٍ ... تَرَىٰ المَاء من أعْطَافِهِ قَدْ تَحَدَّرَا

يفخر امرؤ القيس في الشريحة السابقة بنفسه ويذكر صفاته وما سيؤول إليه حاله بعد الظَّفر بالمُلْك، ثمَّ يصف فرسه المعتاد علىٰ السير في اللَّيل والنَّهار، وهو من خيل قوم بربر الذين كانت تشتهر خيلهم بالجياد، وفرسه دقيقة الخصر كذئب الغضىٰ ذي الخشب الصَّلب، وهو من أخبث الذئاب وهي سريعة سبَّاقة.

---

(١) الفُرانِق: هو الذي يدل صاحب البريد علىٰ الطريق؛ أزورا: أعوج الصَّدر منحرف.

(٢) الَّلاحب: الطريق الذي قشر عنه وجه التُّراب لكثرة سير حوافز الخيل عليه؛ ساف: اشتمَّ؛ العَوْد: المُسنّ من الإبل، النباطي: الضَّخم الصَّبور؛ جرجرا: ردَّدَ صوته في حنجرته.

أمّا باقي أبيات القصيدة، فتحدَّث فيها الشَّاعر عن النساء وإنكارهنَّ له، وتخلِّي أصحابه عنه بعد غزوة «قرمل» المَلِك اليمنيّ الذي نال من قوم الشاعر، ويذكر أسماء حبيباته من النِّساء، مثل ابنة عفزر، وأم هاشم، والبسباسة، وأم عمرو، ويحزن لتخلِّي أصحابه عنه، ثمَّ يختم القصيدة بمدح القوم الذين ناصروه وقاتلوا معه من حي قيس بن شمَّر وعمرو بن درماء.

إنَّ اختيار ابن شهيد لهذا النَّص الشِّعري وتمثُّلَهُ إيَّاه، ومعارضته له يمثِّل قدرة الشاعر الأندلسي علىٰ مضاهاة الشِّعر القديم في البناء الفنيّ الذي بنيت عليه القصائد القديمة، وفي معارضة ابن شهيد لقصيدة امرئ القيس يقول[1]:

شَـجَتْهُ مَغَـانٍ مـن سُـلَيْمَىٰ وأَدْؤُرُ ....

وَأُخْـرَىٰ اعْتَلَقْنَـا دُونَهُـنَّ وَدُونَهـا قُصُـرٌ وحُجَّـابٌ وَوَالٍ ومَعْشَـرُ

يُزَيِّنُهَـا مَـاءُ النَّعِـيمِ وصَـفَّها مـن العَيْشِ فَيْنَانُ الأَرَاكـةِ أَخْضَـرُ

(١)ابن شهيد، الديوان، ص١٠٧.

إذا رَامَهـا ذُو حَاجـةٍ صَـدَّ وَجْهَـهُ ظُبَـا البَـاتِراتِ والوَشِـيجِ المُكَسَّـرُ

وَمِـنْ قُبَّـةٍ لا يُـدْرِكُ الطَـرْفُ رَأْسَـها تَـزِلُّ بِهـا رِيـحُ الصَّـبَا فتحـدَّرُ

يفتتح ابن شهيد قصيدته بذكر الدِّيار وتذكُّرها والوقوف عليها، يشجىٰ لمنازل وأدؤر سُلَيْمىٰ وغيرها من القصور والفينان والحدائق، وقد استهلَّ نصَّه علىٰ طريقة الأوائل الذين بكوا الدِّيار ووقفوا عليها، إلَّا النَّص المعارض يكشف لنا عن تجربة فنَّية ودِلالات جديدة ذات ملامح حضارية أندلسية، فابن شهيد لم يَذكر الآرام والأثافي والنؤىٰ في ذكره للدِّيار، وإنَّما طوَّر هذه الوقفة وأخضعها لتجربته الخاصّة، فذكر القصور العالية والمنازل والحدائق الخضراء والمياه الجارية.

يؤكِّد هذا الأمر أن ابن شُهَيْد قد تأثَّر بالمقدمات التقليدية الجاهلية، وأضاف إليها بعض مظاهر التجديد والتطوير، فلم يقف عند حدود التقليد الفنيِّ.

إنَّ هذا الاستهلال في نص ابن شهيد يؤكِّد لنا أهميّة قدرة النَّص

المعارِض علىٰ تشرُّب الفكرة القديمة التي تضمنها النص السابق وإعادة صياغتها في أسلوبٍ جديدٍ ولغةٍ وألفاظٍ ودِلالات جديدة، «وبهذا فإنَّ كل معارضة هي نصٌّ متداخلٍ مع نصٍّ سابق له»[1].

ثمَّ ينتقل ابن شهيد من الاستهلال بذكر الدِّيار إلىٰ شريحةِ الفخر، وهذه الشريحة هي أكثر عناصر قصيدة ابن شهيد التقاءً مع النص المعارَض؛ لأنَّ هذه المعارضة اشتملت علىٰ اختلافات ومفارقات بين النَّصَّين، وهذا ما يؤكِّد خصوصيّة كلٍّ منهما ويقودنا للبحث عن سمات التفرُّد والخصوصيّة لكل نص، وهذا الأمر أيضاً يؤكِّد قدرة النصّ المعارض علىٰ إثبات ذاته وقوَّته أمام النصّ المعارَض، فهو ليس قطعة مُستنسخة عنه، وإنَّما نصٌّ هو موازٍ له خصوصيّته وتفرُّده. يقول ابن شهيد[2]:

إذا زَاحَمَتْ مِنْها المَخَارِمُ صَوَّبَتْ هُوَيّاً عَلىٰ بُعْدِ المَدَىٰ وَهي تَجْأَرُ

(١) حول ذلك، انظر: الغذّامي، الخطيئة والتكفير، ص٣٢١.

(٢) ابن شهيد، الديوان، ص١٠٨.

تَكَلَّفْتُها واللَّيْلُ قَدْ جَاشَ بَحْرُهُ وَقَدْ جَعَلَتْ أَمْوَاجُهُ تتكَسَّرُ

وَمِنْ تَحْتِ حِضْنِيَ أَبْيَضُ ذُو سَفَاسِقٍ وَفِي الكَفِّ من عَسَالَةِ الخَطِّ أَسْمَرُ

هُمَا صَاحِبَايَ من لَدُنْ كُنْتُ يَافِعَاً مُعيلانِ من جُدِّ الفَتَىٰ حِينَ يَعْثُرُ

فَذَا جَدْوَلٌ في الغِمْدِ تُسْقَىٰ بِهِ المُنَىٰ وَذَا غُصَنٌ في الكَفِّ يُجْنَىٰ فَيُثْمِرُ

استطاع الشاعر أن يختزل معاني الفخر بنفسه والذَّود بسلاحه عن تلك القصور والمنازل من الأعداء، فهو يجعل نفسه في مقدِّمة من يحمي تلك الدِّيار إذا حوَّم حَولها العدو، وجاشت بها المنايا التي جعلها كالبحر المتلاطمة أمواجه؛ ليرفع من شدّة الهول المحيط بها، وقد أراد الشاعر هذه الدِّلالة ليُظهر قدرته وقوَّته وشجاعته في مواجهةِ الشَّدائد بسيفه القاطع الحادّ وبرمحه العسَّال اللَّذين يصاحبانه منذ صغره، ومن خلالهما يدرك المُنىٰ والمجد ويحافظ علىٰ كرامته وقوَّته.

وقد جاءت شريحة الفخر في نص امرئ القيس في ثلاثة عشر بيتاً، في

حين جاءت في نصّ ابن شهيد المعارَض في خمسةِ أبياتٍ، فقد جَاءتْ نسبة شريحة الفخر في النصَّينِ متساوية قياسًا لطول النص في كلٍّ منهما، فالنصُّ المعارَض «نص امرئ القيس» فقد جاء طويلاً بقرابة السِّتين بيتًا غطَّت شريحة الفخر منه ثلاثة عشر بيتًا، في حين جاء النصّ المعارِض سبعة عشر بيتًا غطَّت شريحة الفخر منه خمسة أبيات.

يقول امرؤ القيس مفتخراً[1]:

عَلَيْها فتىً لَمْ تَحْمِلِ الأَرْضُ مِثْلَهُ ... أَبَــرَّ بمِيثَــاقٍ وأَوْفَــىٰ وأَصْــبَرَا

هُو المُنْزِلُ الأُلَّافِ من جَوِّ نَاعِطٍ ... بَنِي أَسِدٍ حَزْنًا من الأَرْضِ أَوْعَرَا

وإِنِّـي زَعِـيمٌ إنْ رَجَعْـتُ مُمَلَّكًـا ... بَسَـيْرٍ تَـرىٰ مِنْـهُ الفُرانِـقُ أَزْوَرا

علـىٰ لاحِـبٍ لا يُهْتَـدَىٰ بِمَنَـارِهِ ... إذا سَـافَهُ العَـوْدُ النَّبَـاطِيُّ جَرْجَـرَا

عَلَىٰ كُلِّ مَقْصُوصِ الذَّنَابي مُعَاوِدٍ ... بَرِيدِ السُّرَىٰ باللَّيْلِ من خيلِ بَرْبَرا

---

(١) امرؤ القيس، الديوان، ص٣٣٩-٣٤١.

أَقَبَّ كَسرحَانِ الغَضىٰ مُتَمَطِّرٌ   تُرىٰ المَاءَ من أَعْطَافِهِ قَدْ تَحَدَّرَا

إذا زُعْتَهُ مِنْ جَانِبَيْهِ كِلَيْهِمَا   مَشَىٰ الهَيْدَبىٰ في دَفِّهِ ثُمَّ فَرْفَرا

لَقَدْ أَنْكَرَتَنِي بَعْلَبَكُّ وأَهْلُهَا   وَلَابْنُ جُرِيجٍ في قُرَىٰ حِمْصَ أَنْكَرَا

نَشِيمُ بُرُوقَ المُزْنِ أَيْنِ مُصَابَهُ   وَلَا شَيءَ يُشفي مِنْكَ يا ابْنَةَ عَفْزَرا

من القَاصِراتِ الطَّرْفِ لَوْ دَبَّ مُحْوِلٌ   من الذَّرِّ فَوْقَ الإِتْبِ مِنْها لأَثَّرا

لَهُ الوَيْلُ إنْ أَمْسَىٰ وَلَا أُمُّ هَاشِمٍ   قَرِيبٌ وَلَا البَسْبَاسَةُ ابْنَةُ يَشْكُرَا

افتخر امرؤ القيس في الشريحة السابقة بنفسه وقدرته علىٰ مجابهةِ الأعداء وذكر صفاته الكريمة، وتطرَّق لوصف خيله السَّريعة العَدْو، وقد شبَّهها بذئابِ الغَضَا لسرعتها حتَّىٰ يتصَّبب العرق منها كالماء المتحدِّر، ثمَّ تخلَّص من فخرٍ إلىٰ غَزل وذكر أسماء عشيقاته، وهذا عنصرٌ يلتقي فيه النصَّان المعارِضُ والمعارَض؛ إذْ تخلَّصَ كلا الشَّاعرين من فخرٍ إلىٰ غزل، ويمثِّل هذا البناء الفنيّ قدرة ابن شهيد في إدخال نصَّه بعلاقة تناصيّة

بالأسلوب مع نص امرئ القيس، فيظهر ذلك من خلال تخلُّص ابن شهيد من الفخر إلىٰ الغزل بقوله[1]:

فَذَا جَدْوَلٌ في الغِمْدِ تُسْقَىٰ به المُنَىٰ | وَذَا غُصُنٌ في الكَفِّ يُجْنَىٰ فَيُثْمِرُ
إلىٰ بَيْتِ لَيْلَىٰ وَهْوَ فَرِدٌ بِذي الغَضَا | يُضْيءُ لِعَيْنَ المُسْتَهَامِ ويُزْهِرُ
فَبِتْنَا عَلىٰ ضَمٍّ لِفَرْطِ اشْتِيَاقِنَا | تَكَادُ لَهُ أَكْبَادُنَا تَتَفَطَّرُ
وَدَوِّيَّةٌ من نِتْنَةٍ مُدْلَهِمَّةٍ | دَرِيسِ الصَّوَىٰ مَعْرُوفُها مُتَنَكِّرُ
إذا جَابَهَا الخِرِّيتُ في طَرقاتِها | يَظَلُّ بِهَا أَعْمَىٰ وَإنْ كَانَ يُبْصِرُ

لقد اختتم ابن شهيد نصّه بالمدح متَّبِعًا أُسلوب البناء الفنيّ الذي اتَّبعه امرؤ القيس في ختم قصيدته، إذْ انتهىٰ بمدح القوم الذين ناصروه في القتال من حي قيس ابن شمَّر وعمرو بن درماء، يقول[2]:

(١) ابن شهيد، الديوان، ص١٠٨.

(٢) امرؤ القيس، الديوان، ص٣٤٤.

تَبَصَّرْ خَلِيلي هَلْ تَرَىٰ ضَوْءَ بَارِقٍ ... يُضِيءُ الدُّجَىٰ باللَّيْلِ عَنْ سَرْوِ حِمْيَرا

أَجَارَ قُسَيْسـاً، فالطُّهَاءُ فَمِسْطَحاً ... وَجَوّاً فَرَوّىٰ نَخْلَ قَيْسَ بنِ شَمَّرا[1]

وَعَمْرُو بـنُ دَرْمَاءَ الهُمَامُ إذا غَـدَا ... بِذِي شَطَبٍ عَضْبٍ كَمِشْيَةِ قَسْوَرا[2]

وَكُنْتُ إذا ما خِفْتُ يَوْمَاً ظُلَامَةً ... فَـإِنَّ لَهَـا شِـعْبَاً بِبُطلَـةَ زَيْمَـرا

نِيَافَـاً تَـزِلُّ الطَّيْـرَ عـن قَذَفَاتِـهِ ... يَظِـلُّ الضَّبَابُ فَوْقَـهُ قَـدْ تَعَصَّـرا

أمَّا ابن شهيد، فقد ختم نصَّه بمدحِ الخليفة يحيىٰ بن حمود[3]؛ لعلاقته الحميمة به واتِّصاله به بقوله[1]:

---

(١) هو قيس بن عبد جذيمة الطائي. انظر شرح القصيدة في الديوان، ص٣٤٤.

(٢) عمر بن عَدِيّ ونسب إلىٰ أُمِّهِ درماء. شرح الديوان، ص٣٤٤.

(٣) المعتلي بالله أبو زكريا يحيىٰ بن علي بن حمود (٣٨٥-٤٢٧ هـ) تاسع خلفاء الأندلس، وثالث حكَّام بني حمود بالأندلس، ومؤسِّس طائفة مالقة إحدىٰ ممالك الطَّوائف التي تكوَّنت في أثناء فتنة الأندلس.

(١) ابن شُهَيْد، الديوان، ص١٠٨.

تَرَىٰ ثابِتَاتِ الحُكْمِ عِنْدَ اْعتسافِها   تَــزِلُّ عَلَــىٰ أدْفَافِهــا فَتهــوَّرُ

وإنْ سَلَكَتْ أضْوَاجِها عَيِيَتْ بها   عَــوَارِبُ مــن قُطْرِيَّــاتٍ تَزَجَّــرُ

وَسِرْنَا نجوزُ النَّهْجَ حتَّىٰ بَدَا لَنَا   بِغُــرَّةِ يَحْيَــىٰ سَـاطعُ اللَّــوْنِ أَزْهَـرُ

أمَّا من ناحية البناء الأسلوبي للنصّ المعارِض، فقد استطاع ابن شهيد مضاهاة امرئ القيس في البناء العام للقصيدة؛ إذْ افتتحها بذكر الدِّيار، ثمَّ انتقل للفخر، وتخلَّص منه للغزل، وختم بالمدح، وهو البناء الفني الذي اختاره، إلَّا أنَّ الاختلاف جاء بين النصَّين في التجربة الشخصيّة والقدرة علىٰ التعبير عنها.

استطاع ابن شهيد أن يستخدم الألفاظ الجزلة البعيدة عن الوحشيّة والتقعّر، وجاءت اللُّغة تتناسب مع طبيعة الغرض العام للقصيدة وجعلها في تراكيبٍ وصورٍ قريبة. ويلتقي النصَّان في البحر والعروض؛ حيث جاء النصَّان علىٰ البحر الطويل، وإن اختلفا في القافية، حيث جاءت قافية امرئ القيس راءً مطلقةً أمَّا قافية نصّ ابن شهيد فجاءت مقيَّدة.

إنَّ مثل هذه الاختلافات والتوافقات بين نصَّيْ امرئ القيس وابن شهيد، تؤكِّد انفتاح النصّ المعارِض على التراث الشعري القديم، وهذا الانفتاح يجعل نصّ ابن شهيد الجديد «يتولَّد من بنيات النص السابق في جدليّة تتراوح بين هدمٍ وبناءٍ وتعارُضٍ وتداخل، وتوافق وتخالف»[1].

لقد استطاع ابن شهيد التوفيق في اختيار ألفاظه لتناسب الأسلوب القديم، فوردت عديدٌ من الألفاظ القديمة في النصّ مثل: (شجتهُ مغانٍ، عسَّالة الخطّ أسمر)، ويذكر اسم محبوبته واختاره «ليلىٰ»؛ ليُظهر قدرته علىٰ محاكاة امرئ القيس الذي اقترن اسمه باسم «ليلىٰ»، علىٰ أنَّه لم يرد في نص امرئ القيس في جملة أسماء النِّساء اللَّاتي ذكرهنَّ، مثل: «البسباسة، وأسماء، وابنة عَفْزَرا، وأم هاشم».

لقد استطاع النص المعارِض أن يصوّر عاطفة الشاعر ويكشف عن صدقها، وهذا ما أضفىٰ علىٰ المعارضة صفة الإبداع والخصوصيّة والبعد

---

(١) انظر: عيد، القول الشعري، ص٢٧٠.

عن التقليد، وقدرة الشاعر علىٰ إسقاط مشاعره علىٰ النصّ وبثّها فيه، وقد أبدع ابن شهيد في توصيل تجربته للمتلقّي بأسلوبٍ يضاهىٰ فيه امرأ القيس، ويكسر فيه حدود الزَّمان بين النصَّين المعارِض والمعارَض، ففي نص ابن شهيد «يتوقف الدَّارس أمام وحدات الأصالة، ومعالمُها موزَّعة بين التُّراث والابتكار مع مراعاة اختلاف الوحدات المكانيّة والزَّمانيّة، وإمكانيّة تغاير حالة الشَّاعر النفسيّة عبر النصّ الواحد»[1].

ومن معارضات ابن شهيد للشعراء الأوائل، معارضته قصيدة قيس ابن الخطيم التي قالها حين ثأر لأبيه وجدّه، وكان قد عُيِّر بعدم الثأر لهما من رجلٍ من عبد القيس، وحمته من القوم قبيلة بني عامر[2]، وذكرهم في قصيدته، وجاءت القصيدة في ثمانية عشر بيتاً افتتحها بثلاثة أبيات في النسيب، ثمَّ تحدَّث عن الثأر وقتله ابنَ عبد القيس في ستة أبيات، وينتقل

(١) انظر: التَّطاوي، المعارضات الشعرية بين التقليد والإبداع، ص١٠٥.

(٢) الأصبهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج٣، ص٢٠٧.

للحديث عن الفخر بنفسه وقبيلته في تسعة أبيات، والتي يقول في مطلعها[1]:

تَــذَكَّرَ لَيْلَــىٰ حُسْــنَهَا وَصَــفاءَهَا ... وَبَانَــتْ فَأَمْسَــىٰ مـا يُنَـالُ لِقاءَهـا

وَمِثْلُكِ قَـدْ أَصْبَيْتُ لَيْسَـتْ بكنَّـةٍ ... ولاَ جَـارَةٍ أَفْضَـتْ إِلَـيَّ حَيَاءَهـا

إذا مـا اصْـطَبَحْتُ خَـطَّ مِئـزَرِي ... واتَّبَعْتُ دَلْوِي في السَّـخَاءِ رِشَـاءَهَا

يتذكَّر الشاعر أيَّام السَّعادة والصَّفو مع محبوبته التي أسماها ليلىٰ، وكيف حالت الحال بها إلىٰ البيْنِ والبُعدِ حتىٰ أصبح اللِّقاء عسيراً، ويتذكَّر النِّسوة الَّلاتِي أصباهن وأمالهنَّ إليه حتىٰ أصبح يمشي الخيلاء مفتخراً، وبعد هذه المقدِّمة ينتقل للحديث عن الثَّار والفخر به بقوله[2]:

ثَـأَرْتُ عَـدِيًّا والخَطِـيمَ فَلَـمْ أَدَعْ ... ولاَيَــة أَشْـيَاءٍ جُعِلْـتُ إِزَاءَهَــا

ضَـرَبْتُ بِـذي الـزِّرَّيْنِ رِبْقَـةَ مَالـكٍ ... فَأُبْـتُ بِـنَفْسٍ قَـدْ أَصَبْتُ شِـفَاءَها

(١)قيس بن الخطيم، الديوان، ص٤١–٤٢.

(٢)قيس بن الخطيم، الديوان، ص٤٣–٤٨.

وسَامَحَني فيها ابنُ عمرِو بنِ عامرٍ | خِداشُ فأَدَّىٰ نَغْمَةً وأَفَاءَها
طَعَنْتُ ابنَ عَبْدِ القَيْس طَعْنَةَ ثَائِرٍ | لَها نَفَذٌ لَوْلَا الشُّعاعُ أَضَاءَها
مَلَكْتُ بِها كَفِّي فَانْهَرْتُ فَتْقَها | يَرَىٰ قائِماً من خَلْفِها ما وَرَاءَها
يَهُونُ عَليَّ أنْ تُرِدُّ جِرَاحَهُ | عُيونَ الأَواسي إذْ حَمِدْتُ بِلاءَهَا

لقد غطَّت هذه الشريحة من النصِّ الحديث عن الثأر من قاتل أبي الشاعر، ويخبر بأنّه أهلٌ للأمور التي تُوكل إليه، ويصف الطعنة وبالغ في وصفها، فهي نافذة من جسمه حتىٰ أنّه يُرىٰ المطعون من خلالها لولا كثرة الدَّم المتصبب منها، ويخبر الشاعر عن حماية قوم ابن عامر له، ومنعه من قوم القتيل. أما الشريحة الأخيرة من النص، فهي الشريحة التي بَدَتْ فيها المعارَضة في نص بن شُهَيْد وهي شريحة الفخر، وقد سيطرت عليها الأنا والحديث عن الذات وذكر المناقب والصِّفات، يقول فيها[1]:

---

(١)قيس بن الخطيم، الديوان، ص٤٩-٥١.

وَكُنْتُ امْرَءاً لا أسْمَعُ الدَّهْرَ سُبَّةً   أُسَبُّ بِهـا إلَّا كَشَفْتُ غِطَاءَهـا

وإنِّي في الحَرْبِ الضَّرُوسِ مُوَكَّلٌ   بإقْدَامِ نَفْسٍ مـا أُرِيدُ بَقَاءَهـا

وكانَتْ شَجَا في الحَلْقِ مَا لَمْ أبؤْ بها   فَأُبْتُ بِنَفْسٍ قَدْ أَصَبْتُ دَوَاءَهـا

وَقَدْ جَرَّبَتْ مِنِّي لَدَىٰ كُلِّ مَأقِطٍ   دُحَيٌّ إذا ما الحَرْبُ أَلْقَتْ رِدَاءَها

وإنَّا إذا ما مُمْتَروْ الحَرْب بَلَّحُوا   نُقِيمُ بأسْبَادِ العَرِينِ لِوَاءَهـا

وَنُلْقِحُهـا مُسْبورةً ضَرْزَنيَّةً   بِأسْيَافِنَا حَتَّىٰ نُذِلُّ إباءَهـا

وإنَّـا مَنَعْنَـا في بُعَـاثٍ نِسَـاءَنا   ومَـا مَنَعَـتْ مِ المُخْزِيَاتِ نِسَاءَها

لقد تناول ابن الخطيم في هذه الشريحة الفخر بنفسه وبقبيلته، وقد اختار الألفاظ الجزلة المعبِّرة عن معانيه وصاغها في تراكيبَ وصورٍ نادرةٍ استطاع من خلالها التعبير عمَّا يجولُ بنفسه من خواطر بعد الثأر من قاتل أبيه، وقد اختار القافية المناسبة لمعانيه وهي الهجاء.

وتمثَّل ابن شهيد هذا النصَ ببنائه الفنيِّ والدِّلالي، واستطاع أن يبني نصَّه علىٰ غراره ليس من باب التقليد، وإنَّما من باب إثبات القدرة علىٰ محاكاة الأوائل من الشُّعراء، فنظم قصيدته التي مطلعها[1]:

مَنَـــازِلَهُم تَبْكِـــي إلَيْـــكَ عِفاءَهـــا   سَـــقَتْها الثُّرَيَّـــا بـــالعَرِيِّ نحاءَهـــا

بنىٰ ابن شهيد قصيدته علىٰ طريقة العرب الأوائل في استهلال القصيدة بالمقدمة الغزليّة التي أخذت مساحة من النص فاقت المساحة التي أخذتها في نص ابن الخطيم؛ إذْ جاءت عند ابن شهيد في تسعة أبياتٍ، منها قوله[1]:

رَأَتْ شَـــدَنَ الأَرام في زَمـــنِ الهَـــوَىٰ   وَلَمِ تَـــرَىٰ يَعْلَـــىٰ فَهِـــي تَسْـــفَحُ مَاءَهـــا

خَلِيلَـــيَّ عوِّجـــا بَـــارَكَ اللهُ فِيكُمَـــا   بـــدارتها الأولـــىٰ نحيِّـــي فِنَاءَهـــا

ولا تمنَعَـــانِي أنْ أجُـــودَ بـــأدْمُعٍ   حَوَاها الجَوَىٰ لمَّا نظَرتُ جواءَهـــا

---

(١)ابن شهيد، الديوان، ص٨٢.

(١)ابن شهيد، الديوان، ص٨٢.

مَيــادينُ أفْــراسِ الصِّــبا ومَراتِــعٌ   رَتَعْــتُ بِهــا حتَّــىٰ أَلِفْــتُ ظِباءَهــا

ويبدو للباحث أنَّ طول المقدِّمة في النصِّ المعارِض وأخْذِها مساحة تصل ضعفي المساحة التي غطَّتها في النص المعارَض، هي محاولة لإثبات ذات الشاعر والقدرة الفنية في التفوُّق علىٰ الأوائل، وأنَّ النص المعارِض «نص ابن شهيد» جاء بشيءٍ من الرَويَّة استطاع فيها تقسيم النص لشرائح ومقاطع مترابطة يسلّم بعضها إلىٰ بعض دون إشعار المتلقِّي؛ وتَخلَّصَ الشاعر من مقطعٍ إلىٰ آخر بسلاسة وخفّة، يشير إلىٰ ذلك حازم القرطاجنّيّ، إذْ يقول: «فحقيقٌ عليه (أي الشاعر) إذا قصد الروِّية أن يحضر مقصده في خياله وذهنه، والمعاني التي هي عمدةٌ له بالنسبة إلىٰ غرضه ومقصده ويتخيّلها تتبعاً بالفكر في عباراتٍ بُددْ، ثم يضع الوزن والروِّي بحسْبها لتكون قوافيه متمكِّنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها»[1].

وَبَدَا التنَّاص الإيقاعي بين النصَّين واضحاً؛ إذْ تأثَّر بالنصُّ المعارِض

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص٢٠٤.

بالمستوىٰ الإيقاعي والموسيقي للنصّ المعارَض في العروض والقافية والروّي، كما اشتركا ببعض القوافي مع قدرة ابن شهيد في اختيار السياق المختلف للقافية، ووضْعها فيه ممَّا أدىٰ لخروجها عن دلالتها الأصلية لدلالة جديدة. يقول ابن شهيد[1]:

أَنَا البَحْرُ لا يستوهِنُ الخَطْبُ طَاقَتِي ... وتَأْبَىٰ الحِسَانُ أنْ أُطيقَ لِقَاءَها

تَيمَّمَ قَصْدِي النَّائِبَاتُ فردَّهَا ... فَتىٰ لَمْ يُسَجَّعُ حِينَ حَانَ رِيَاءَها

إذَا طَرَقَتْهُ الحَادِثَاتُ أَعَارَها ... شَبَا فِكَراتٍ قَدْ أطَالَ مِضَاءَها

جَزَاهُمْ بِمَا حازُوا من الجَهْلِ حُلْمُهُ ... كَرِيمٌ إذا رَاءَ المَكَارِمِ جَاءَها

وَلَوْ أنَّني أنْحَتْ عَلَيَّ مَكَارِمٌ ... تَرَضَّيتُ بالعِرْض الكَرِيمِ حَزَاءَها

تظهر العلاقة الشكليّة بين النصّين بشكلٍ لافتٍ للقارئ، حيث استطاع ابن شهيد إدخال نصّهِ في جوِّ النصِّ المعارَض من حيث البناء الشكلي والإيقاعي، واختيار البحر الطويل الذي بُنِيَ عليه النصَّ المعارَض،

---

(١) ابن شهيد، الديوان، ص٨٣.

والقوافي المناسبة للسياق والمعنىٰ في البيت الواحد لتكمِّل المعنىٰ، وفي النص كشريحة واحدة لتضفي عليه جمالية الإيقاع الموسيقي؛ فاشتركت القوافي بين النصَّين، وهو ما يُعرف بين الدارسين بـ«تناص القوافي»[1]؛ لأنَّ إشارات القوافي وتداخلها بين النصين المعارِض والمعارَض تُعدُّ من أقوىٰ الإشارات علىٰ التناص والعلاقة بين النصَّين، غير أنه يجب الإشارة إلىٰ أن دلالة تلك القوافي حسب السياق الخاص لكلٍّ نص؛ إذْ جاءت قافية مطلع قصيدة قيس بن الخطيم في سياق الحديث عن رحيل المحبوبة ونؤيها حتىٰ أصبحت بعيدة لا يمكن لقاؤها بقوله[1]:

تَـذَكَّرَ لَيْلَـىٰ حُسْـنَها وَصَـفَاءَها وَبَانَـتْ فَأَمْسَـىٰ مَـا يَنـالُ لِقاءَهَـا

لقد استخدم ابن شهيد القافية ذاتها (لقَاءَها)، ولكنه استطاع أن يُخْرجها إلىٰ دلالة جديدة وفق سياقه الخاص الذي اختاره لها بقوله[2]:

(١) الياسين، استيحاء التراث في الشعر الأندلسي، ص١٣٣.

(١) قيس بن الخطيم، الديوان، ص٤١.

(٢) ابن شهيد، الديوان، ص٨٣.

أَنَا البَحْرُ لا يَستوهِنُ الخَطْبُ طَاقَتي وَتَـأْبَىٰ الحِسَـانُ أنْ أُطيـقَ لِقَاءَهـا

اختلفت دلالة القافية بين البيتين، فأصبحتْ في بيت ابن شهيد تدلُّ علىٰ عدم تقبُّلِهِ من قبل الحسان لقوته وصلابته وعدم ملاطفته لهنَّ؛ فهو رجل الشَّدائد التي أثَّرت في شخصه حتىٰ أصبح لا يُقبل من النساء.

ومن الأمثلة علىٰ إدخال ابن شهيد قافيةً من قوافيه في تناصٍ مع قوافي قيس ابن الخطيم وإخراجها عن دلالتها إلىٰ دلالة أخرىٰ، أخضعها لسياقه وهي «إباءَها»، التي وردت عند قيس بن الخطيم للدلالة علىٰ المنعة والإباء في قوله[1]:

وإنَّـا إذا مـا مُمْتَـرِوْ الحَـرْب بَلَّحُـوا نُقِـيمُ بأسْــبَادِ العَــرِينِ لِوَاءَهــا

وَنُلْقِحُهـــا مُسْـــبورةً ضَـــرْزَنيَّةً بِأَسْـــيَافِنَا حَتَّـــىٰ نُـــذِلَّ إباءَهـــا

يتحدَّث ابن الخطيم عن قومه وأنَّهم أهلٌ للحرب وجعلها بمثابة

(١) قيس بن الخطيم، الديوان، ص٥٠-٥١.

النَّاقة المبسورة التي يُلقحها الفحل رغم تمنِّعها وعدم رغبتها، فهُمْ يلقحون الحرب بأسيافهم رغم إباءَها وتمنُّعها ذلك.

فجاءت دلالة القافية مناسبة للمعنىٰ العام للبيت، وللدلالة علىٰ المنعة والإباء، وقد استخدم ابن شهيد هذه القافية «إباءَها» للدلالة علىٰ المنعة والإباء، ولكن في سياقٍ خاصٍ ومعنىً مُختلفٍ بقوله[1]:

عَجِبْتُ لِنَفْسِي كَيْفَ مُلِّكُها الهَوَىٰ وَكَيْـفَ اسـتفزَّ الغَانِيَـاتُ إِبَائهـا

فالشاعر أبيٌّ علىٰ النِّساء يمنع نفسهُ عن مجالستهنَّ لانشغاله عنهنَّ بالقتال وبالأمور والخطوب الكبيرة، إلاَّ أنَّه يُعجبَ لتبدُّل حاله وكسر إباء نفسه، وتبدُّلها لمجالسة النِّساء.

إذن، اسطتاع ابن شهيد محاكاة النص القديم واستخدام قوافيه وإخراجها من دلالاتها السياقيّة إلىٰ دلالات جديدة وفق سياقه الذي وضعها فيه.

---

(١) ابن شهيد، الديوان، ص٨٤.

وظهر ضمير الأنا في النصِّ المعارِض بشكلٍ لافتٍ بدا فيه التأثُّر بين النصَّين؛ فابن شهيد استطاع توظيف الضمير في شريحة الفخر والحديث عن الذات لإبراز قدرته علىٰ مضاهاة قيس بن الخطيم الذي بنىٰ نصَّهُ علىٰ الفخر بأخذ الثأر؛ فأكثر من استخدام ضمير «الأنا» في حديثه عن نفسه وعن قومه.

لقد استطاع ابن شهيد في معارضته لنص قيس بن الخطيم محاكاة الشاعر الجاهلي في نصّهِ من حيث الشكل والمضمون وتقسيم نصَّه لمقطوعات وفق التقاليد العربية للقصيدة القديمة، الذي يقوم بدور كبير في لفت انتباه المتلقي؛ فالاستهلال «يستحوذ علىٰ القصيدة وينشر سلطته عليها، ويكون دالاً من دوال الإيقاع النفسي فيها»[1]، وحُسن التخلُّص للغرض العام للقصيدة وصولاً لختام القصيدة ونهايتها، كما استطاع ابن شهيد في معارضته محاكاة الألفاظ والمعاني والصور والتراكيب القديمة وإبراز مقدرته علىٰ مضاهاتها من خلال توظيفها في سياقه الخاص ووفق تجربته الشخصية؛

(١) بنِّيس، محمَّد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١م، ص١٣٣.

فجاءت هذه المعارضة تشكل الالتزام التام بين النصين المعارِض والمعارَض في البناء الفني وبالمعاني العامة.

لقد كشفت المعارضات الأندلسية للشعراء الأوائل، عن أن الشاعر الأندلسي يمتلك القدرة علىٰ فَهْم التقاليد الفنيَّة للقصيدة العربيّةِ، واستيعابها، والتجديد، في معانيها، وأَبْنيتها، ومقومّاتها، لما أملته عليه ظروف بيئته الحضارية الأندلسيّة.

وقد أسهمت المعارضات إلىٰ حدٍّ كبير في توضيح صلة الشاعر الأندلسي بتراثه الأدبيّ، ونقله في صورة جديدة، مزج فيها الشعراء بين الفرع والأصل، وأضافوا إليه، ولم يتوقَّفوا عند حدود التقليد والصبّ علىٰ قوالب الأوائل دون إضافة وتجديد.

الصورة الشعرية

لم يتوقَّف تأثُّر الشعراء الأندلسيين بمعاني الشعراء الأوائل ومذاهبهم الفنية، بل تجاوز ذلك إلىٰ التأثر بصورهم الشعرية التي تمثِّل إحدىٰ الركائز الفنية التي تقوم عليها القصيدة العربيّة القديمة، وعرَّف البلاغيون الصورة بأنها: «الصورة الأدبية التي يُعْتَمَدُ في إخراجها علىٰ صياغات علم البيان كالتشبيه، والمجاز، والاستعارة، والكناية، وسواها من الوسائط البيانية المأثورة التي يستطاع فيها أداء المعنىٰ الواحد بأساليب عدة وطرائق بحسب مقتضىٰ الحال وذوق الكاتب في الاختيار والإخراج»[1]، وقد حافظ شعراء الأندلس علىٰ علوم البيان في إخراج صورهم وتطويعها لتناسب مقتضىٰ الحال لديهم.

والصورة الشعرية تمثل إحدىٰ الركائز الفنية التي تقوم عليها القصيدة

---

(١) عكاوي، إنعام فوَّال، المعجم المفصَّل في علوم البلاغة ، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص٥٩١.

العربية، وقد استطاع الأندلسيون في القرن الخامس الهجري أن ينسجوا صورهم الشعرية ويبرعوا فيها وفق التقاليد الشعرية التي شاعت عند الشعراء المشارقة، فقد أظهروا براعتهم في صورهم وتشبيهاتهم واستعاراتهم؛ لإدراكهم بأنَّ تلك الصور التقليدية تمثِّل عُرفاً أدبياً ينبغي المحافظة عليه.

إن تكرار الصور الشعرية لدىٰ شعراء العصور المختلفة يمثِّل بنيةً صورية حضارية «فالشاعر لا يُشبّه امرأة بالغزال مثلاً؛ لوجود شبه حقيقي أو متوهم بينهما؛ بل لأن اعرافاً مترسخة في ثقافته تقوده إلىٰ هذا التشبيه»[1].

وستعنىٰ هذه الدراسة لكشف مدىٰ التلاقي بين الأندلسيين والمشارقة في صورهم وتشبيهاتهم واستعاراتهم؛ ولأن دراسة الصورة قضية ممتدة الأطناب لغزارة النتاج الشعري لدىٰ شعراء ذلك العصر ستكتفي الدراسة باختيار نماذج لصُور بدا فيها التاثر بالتراث التصويري جلياً.

وتُعد الصورة إحدىٰ المقومات الفنية للقصيدة، وتختلف عن بقية

---

(١) عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدىٰ امرئ القيس، ص١١٩.

المكونات في أنها تشكَّل لدىٰ الشاعر من خلال تجربته الكلية في الحياة ومن مخزونه الفكري التراثي، فالقصيدة وإن كانت تقوم علىٰ تجربة الشاعر الذاتية الخاصة «فإنَّ صورها تُستقىٰ من حقل أكثر سعة من التجربة والمخزون الكلي لحياة الشاعر»[1]. وينطبق هذا الرأي إلىٰ حدٍّ كبير علىٰ تأثر الأندلسيين بالصور الشعرية التراثية التي شاعت عند الأوائل، واستطاعوا توظيفها، وإعادة تشكيلها وإخضاعها لسياقهم الخاص.

لقد جاءت الصور الشعرية الأندلسية مستمدَّةً من محيط الشاعر من الطبيعة الأندلسية التي حاكاها وأخضعها لخياله وتجربته الخاصة، وتوحّد معها، وبثَّ فيها مشاعره، وأحاسيسه، فنجدها قويَّة وحزينة وفرحة حسب مقتضىٰ الحال الذي أراده لها الشاعر، لقد كانت الطبيعة الأندلسية بكلِّ مكوناتها حاضرة في صور الأندلسيين في شتىٰ المواقف والظروف، فهذا ابن شُهَيْد يرسم صورة المعركة والقتلىٰ فيها، يقول[2]:

---

(١) لويس، سيسيل دي، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون ، مؤسسة الفليح للطباعة والنشر، الكويت، د.ط، د.ث، ص٨٥.

(٢)ابن شُهَيْد، الديوان، ص١٢٣ .

وَتَـدْرِي سِـباعُ الطَّيْـرِ أَنَّ كُمَاتَـهُ إذا لَقِيَـتْ صِـيْدَ الكُمَـاةِ سِـبَاعُ

لَهُـنَّ لُعَـابٌ في الهَـواءِ وهِـزَّةٌ إذا جَـدَّ بَـيْنَ الـدَّارعينَ قِـراعُ

تَطيـرُ جِيَاعَـاً فوقَـهُ وَتَرُدُّهـا ظُبَـاهُ إلـىٰ الأَوْكَـارِ وَهـيَ شِبَاعُ

وَأَلْحَـمَ مـن أَفْرَاخِهـا فَهـيَ طَوْعُـهُ لَـدَىٰ كُـلِّ حَـرْبٍ والمُلـوكُ تُطَـاعُ

تُماصِـحُ جَرْحَاهَـا فَيُجْهِـزُ نَقْرُهَـا عَلَـيْهِمْ وَلِلطَّيْـرِ العِتـاقِ مِصَـاعُ

لقد صوَّر الشاعر القَتْلىٰ من أعداء الممدوح في أَرض المعركة وكيف غَدَتْ طعاماً للطير التي تُجهز علىٰ الجرحىٰ بنقرها إيَّاهم، وقد ورد هذا المعنىٰ عند النابغة في قوله[1]:

إذا مـا غَـزَوْا بـالجيش حَلَّقَ فَـوْقَهُمْ عَصـائبُ طَيْـرٍ تَهْتَـدي بعَصَـائبِ

تـراهنَّ خَلْفَ القَـومِ خُـزْراً عُيُونُهـا جُلُوسَ الشُّيُوخِ في ثيـابِ المَرانـبِ

---

(١)النابغة، الديوان، ص٥٧، وهي من قصيدته التي مطلعها:

كِلينـي لِهَـمٍّ يـا أُمَيْمَـةَ نَاصِـبِ وَلَيْـلٍ أُقَاسِـيهِ بَطْـيءِ الكواكِـبِ

لَهُــنَّ عَلَــيْهِمْ عَــادَةٌ قَــدْ عَرَفْنَهَــا　　　إذا عَـرَضَ الخَطِّـيُ فَـوْقَ الكواثـبِ

لقد أراد الشاعر من خلال هذه الصورة وصف قوة الجيش وأن الطيّر تسير فوقه وتتبعُهُ؛ لأنه سيخلِّف لها جُثث القتلىٰ لتأكل منها، وتمثل صورة ابن شهيد للمعركة براعة الأندلسيين في محاكاة التراث الأدبي، وخاصة من الناحية الفنية. وتقوم معظم الصور الأندلسية علىٰ الاستعارات القريبة ذات الدلالة البعيدة التي تحتاج للتحليل والكشف عنها؛ والاستعارة «صورة نستطيع بواسطتها نقل الدلالة الخاصة للكلمة إلىٰ دلالة أخرىٰ لا تناسبها إلّا بفضل تشبيه موجود في الذهن»[1].

ويجب أن تقدَّم المعاني بصور: «قريبة التشبيه لائقة الإستعارة، صادقة الأوصاف، لائحة الأوضاح»[2].

---

(١) حلا صليبا، الاستعارة والمجاز المرسل، مراجعة: هنري زغيب ، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط١، ١٩٨٨، ص١١٠.

(٢) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مقدمة الشارح، ص٧.

وتكمن السمة الفنية للصورة الشعرية «بالخرق الدلالي» في التركيب اللغوي، وقد ظهر هذا الخرق في صور عديدة عند الأندلسيين، فنجدهم يشبهون الخيل بالبرق للسرعة وبالسحاب المثقل بالمطر للعطاء، وبالغراب لإصباحه الأعداء، وبالليل من جهة اللون، ومن ذلك قول ابن خفاجة[1]:

وأَبْلَـــقَ خَـــوَّار العِنَـــان مُطَّهَـــمٍ طَويـلِ الشَّـوىٰ والشَّـأْوِ أَقْـودَ أَتْلَعَـا

جَرَىٰ وَجَـرىٰ الـبرْقُ اليَمـانيُّ عَشيَّةً فَأَبْطَـأَ عَنْـهُ البَـرْقُ عَجْـزاً وأَسْـرَعا

كَـأَنَّ سَـحَاباً أبْيَضـاً تَحْـتَ لِبْـدِهِ يُضَـاحِكُ عـن بَـرْقٍ سَرَىٰ فَتَطَوَّعَـا

كَسَـاهُ غَـدَاةَ الـرَّوْع بـالنَّقْعِ شَـمْلَةً يَشَـدُّ بحَقْوتِـهِ وبالسَّـيْفِ بُرْقُعَـا

وحَسْبَ الأَعَادي منهُ أَنْ يَزْجَروا بِهِ مُغيـراً غُرَابـاً صَبَّحَ الحـيَّ أَبْقعَـا

كَأَنَّ عَلَىٰ عَطْفَيْهِ مِن خِلْعِ السُّرَىٰ قمـيصَ ظَـلَامٍ بالصَّـباحِ مُرقَّعَـا

---

(١) ابن خفاجة الأندلسي، أبو إسحاق إبراهيم ، الديوان، دار صادر، بيروت، د. ط، ١٩٨٨، ص١٦٢.

رَكَضتُ بِهِ بَحْراً تَدَفَّقَ مائجاً وَأَقْبَلْتُ أُمَّ الرَّأْلِ نَكْبَاءَ زَعْزَعا

كَأَنَّ لَهُ من عَامِلِ الرُّمْحِ هَادِياً مَنيعاً وَمِنْ ذَلْقِ الأَسِنَّةِ مِسْمَعا

فَسكَّنتُ عَنْهُ بالتَّغني علىٰ السُّرَىٰ أُمَسِّحُ من أَعْطَافِهِ فتسَمَّعَا

يصور ابن خفَّاجة حصانه بأنَّه صَبورٌ علىٰ قطع المسافات البعيدة، وسريع بعدَوِهِ كأنه البرق، وهو من نسل كريم ومجهّز للغزو والمعركة ومزَّينٌ بأدوات القتال والمعركة، وذو قوام حَسَن ومعتدل، واستطاع الشاعر أن يخرج الصور التي اختارها لحصانه بأسلوب حافظ فيه علىٰ الصور التي شاعت عند الأوائل في تصويرهم للخيل التي كانت ذات مكانة رفيعة عند العربي وخاصة في مواقف القتال والصيد، وبرع الشاعر في اختيار التشبيهات والاستعارات المناسبة لصوره واستطاع أن يوظفها وفق سياقه الذي وضعها فيه.

فعند قوله يصف لون حصانه الأَبْلَق:

كأَنَّ علىٰ عَطْفَيْهِ من خِلع السُّرىٰ		قميصَ ظَلامٍ بالصَّباح مُرَقَّعا

تكمن جمالية الصورة في اختيار التشبيه، وتوظيف دلالة المشبه له لخدمة الصورة العامة التي يريدها الشاعر؛ فدلالة الظلام والسواد الذي يخالطه نور الصَّباح تلفت ذهن وانتباه المتلقي للدلالة الحقيقية لهذا التعبير، وقد استطاع الشاعر إسقاط تلك الدلالة علىٰ معناه الخاص لتخرج بدلالة جديدة تدلُّ علىٰ لون حصانه الأسود الذي يخالط سواده البياض وهذا التوظيف الدلالي خَدَمَ الصورة بقدر عال، ويقوم التفسير الدلالي للصورة الشعرية علىٰ «السمات الدلالية المشتركة والمتباعدة بين الألفاظ في التركيب الواحد»[1]. ولا يتوقف تحليل الصورة الشعرية عند الجانب الدلالي، وإنما يتجاوز ذلك إلىٰ الجانب التركيبي وقدرة الشاعر علىٰ صياغة التركيب المناسب للمعنىٰ، ووضع اللفظ موضعه الذي يعزز المعنىٰ ويخدم

---

(١) محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، المركز الثقلفي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠، ص٢٢.

التصوير كقول ابن خفاجة:

كـأَنَ سَـحابـاً أَسْـحَمـاً تَحْـتَ لِبْـدِهِ يُضَاحِكُ كمنْ بَرْقٍ سَرَىٰ فَتَضوَّعا

لقد أراد الشاعر وصف تعرق حصانه من شدة الجري وتحمل المسافات الطويلة، واختار لذلك المعنىٰ صورة نادرة ومعبرة قامت علىٰ التشبيه والاستعارة، فالسَّحاب الأسود هو المثقل بالمطر، استعارها للدلالة علىٰ كثرة التعرق ودلَّ علىٰ ذلك من خلال الكناية عن صفة السرعة والجري بصورة البرق، واستطاع الشاعر أن يضع تلك الصور في تركيب لغوي يخدم المعنىٰ من خلال شد المتلقي نحو خبر أنَّ «يُضاحِك» وفي اختيار هذا الفعل دلالة علىٰ قوة هذا الحصان وأن التعرق دليل علىٰ القوة والسرعة، لا علىٰ التعب والهلاك، فالصورة الشعرية إذن، تقوم علىٰ تحليل المستوىٰ الدلالي والتركيبي معـاً.

إنَّ تاثر الأندلسيين بالصورة الشعرية التي شاعت عند الاوائل في

أشعارهم يمثل ما ذهب إليه أنصار «التداولية»[1] في أن الصورة الشعرية هي صورة متداولة بين الشعراء وتختلف وفقاً للسياق العام الذي توضع فيه التشبيهات والاستعارات، كقول الوزير أبي عامر بن أرقم[2] يصف الخيل ويصورها بتصوير يلائم سياق المدح ويسلِّط الصورة علىٰ جانب المطاوعة للفارس وليونة الخيل في كرِّها وفي فرِّها بقوله[3]:

فَتــىٰ الخَيــلِ يَقْتَادُهَــا ذُبَّــلاً ... خِفافــاً تُبــاري القَنَــا الــذَّابلا

تَــرَىٰ كُــلَّ أَجْــرَدَ سَــامي التَّليــ ... ــلِ تَحْسَــبُهُ غُصْــنَاً مــائِلا

(١) هي مذهب يقوم علىٰ ربط الاستعارة داخل الصورة بالسياق المتداول، وتكشف عن مدىٰ تفاعل الاستعارة الواحدة في السياقات المتعددة، ولم تحظ بالدراسات الكافية، وهنالك دراسات تناولت التداولية كإحدىٰ مناهج تحليل الصورة الشعرية مثل: دراسة لجون سورل في كتابه «التداوليّة»، ودراسة د. كلير تحت عنوان «تداولية الاستعارة»، انظر: محمد، الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص٢٧-٣٠.

(٢) هو الوزير الكاتب أبو عامر بن أرقم، أبوه الكاتب أبو الأَصْبَغ عبدالعزيز بن الأرقم وزير المعتصم بن صمادح، وأبو عامر برع في صناعتي النظم والنثر في المريَّة. ابن خاقان، قلائد العقيان، ج٢، ص٣٦٧.

(٣) ابن خاقان، قلائد العقيان، ج٢، ص٣٧٤.

وَجَــــرْدَاءَ إنْ أَوْجَسَــــتْ   تُـــذِكِّرُكَ الظَّبْيَــةَ الخـــاذِلَا

إذا شَــنَّهُنَّ بــأَرْضِ العِـــدىٰ   يُصَـــيِّرَّ عَاليَهــا سَــافِلا

لقد وصف الشاعر الخيل في المعركة باللين من حيث مُطاوعتها للفارس فالحصان كالغصن الرطب، والفرس كالظبيَة الرؤوم علىٰ صغيرها وهذه الصفة في الخيل تُعدُّ عند العرب من أجود الصفات.

وتكمن براعة الشاعر في مقدرته علىٰ إخراج الدلالة الحقيقية والمجازية للمصطلح لدلالة جديدة خدمها السياق الذي وضعها فيه، فهو أراد إبراز صفة المطاوعة واللين لخيله، فوظفَّ دلالات الغصن المائل من جهة اللين، والظبية ذات الصغار من جهة العطف والملازمة لصغارها، والرمح المعتدل من جهة الخفَّة والقوّة، وتكمن جمالية هذا التوظيف في إعطاء الكلمة القديمة المستخدمة دلالات جديدة من خلال الحقل العام الذي توضع فيه، هذا الأمر يؤدي إلىٰ «فهم الصورة من خلال السياق وعلاقتها مع الكلمات الأخرىٰ، لأهمية السياق في تحديد المعنىٰ

وتوجيهه[1]، وهذا ما يطلق عليه النظرية السياقيّة في تحليل الاستعارة كجزء من مكونات الصورة الفنية.

إنَّ المتامّل في الأشعار الأندلسية في القرن الخامس يجد أنَّ صورة الخيل شاعت عند معظم الشعراء، وأظهروا فيها براعتهم في التصوير، مع المحافظة علىٰ الصور التي شاعت عند أوائل شعراء العرب الأوائل، كما حافظوا علىٰ أسلوب الأوائل في الأوصاف، والابتعاد بها عن التعقيد، واستخدام الألفاظ السهلة البعيدة عن الغرابة خاصةً فيما يتعلق بجانب الغزل والنسيب، وجاءت استعارتها بعيدةً في المواقع التي يقتضيها السياق. وقد جعل نقاد العرب ذلك من مقومات عمود الشعر الذي به تكتمل الصورة التي تقوم علىٰ اللفظ والمعنىٰ فاشترطوا في اللفظ الجزالة والاستقامة، وفي المعنىٰ الصحة والشَّرَف، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له[2].

---

(١) أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية ، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٧، ص١٠٣.

(٢) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص٩.

تجد الدراسة من خلال النماذج الشعرية التي برزت فيها صورة الخيل، أنَّ الشعراء الأندلسيين استطاعوا تغطية جميع جوانب الحياة الاجتماعية لديهم بالسلم وبالحرب، وأظهروا مدىٰ تعلقهم بالخيل من خلال صياغة قصائدهم بالاعتماد علىٰ خيالهم وذوقهم الاصيل، معتمدين في صورهم الفنية علىٰ المعاني التي شاعت عند أوائل المشارقة دون إلغاء الشخصية الأندلسية في ألفاظهم وأفكارهم؛ حيث جاءت معانيهم وصورهم بالإضافة لتأثرها بالمعاني والصور المشرقية ذات صلة عميقة بالحياة الأندلسية، وكاشفة عن سماتها وخصائصها الفنية، وهذا ما يؤكد نضوج صورة الخيل واستقرارها في نفس العربي الأندلسي بدءاً من العصور الجاهليّة «ولا شك في أن هناك تقليداً عند شعراء عصر الطوائف والمرابطين للمشارقة، منذ الجاهلية حتىٰ أيامهم في بعض الصور الفنية للخيل، وأن هناك محاكاة لهم في بعض التشابيه والاستعارات»[1].

---

(١) منصور، حمدي، الطبيعة في الشعر الأندلسي ، دار الجوهرة، عمان، ط١، ٢٠٠٣، ص٢٦٣.

كما تجد الدراسة أن الشاعر الأندلسي في عصر الطوائف بالتحديد أبدع في تصوير الخيل وأَلْبسَها صفات الخيل الكرام التي اشتهرت عند العرب، كما جاءت صورة الخيل معتمدة علىٰ التنوّع حسب مقتضىٰ الحال العام للقصيدة الأندلسية، فصورة الخيل في السلم والمدح، تختلف عنها في الحرب والجهاد، وهذا التنوّع أدّىٰ إلىٰ إبراز صورة الخيل بشكل أكثر شمولية لأوصافها المعنويّة والشكلية.

وارتبط بهذا الجانب من الصورة التي أبرز فيها الأندلسيون براعتهم في السير علىٰ خُطا الأوائل من حيث القدرة علىٰ نقل تفاصيل الحياة البدويّة العربيّة وجانب وصف الرحلة والترحال من مكان لآخر علىٰ ظهور النوق، فكان من البديهي أن تشيع صورة الناقة في الشعر الأندلسي عند شعراء القرن الخامس.

كانت الظروف السياسية التي حلّت في البلاد الأندلسية في القرن الخامس الهجري، حيث الفتن والحروب والنكبات الأثر الأكبر في ترحال

أهل البلاد من مكان لآخر ومن ذلك الشعراء، وقد شاعت في تلك الفترة النماذج والنصوص الشعرية التي برع فيها الشعراء في تصوير الناقة ضمن النماذج الشعرية الوصفية المستقلة، وضمن النصوص التي تتضمن أغراض المدح والغزل.

استطاع الباحث إحصاء معظم النماذج الشعرية التي احتوت صورة الناقة عند معظم شعراء عصر الطوائف، فوجد أن الشاعر الأندلسي استطاع رسم صورة الناقة وفق الغرض والمعنىٰ الذي يُريده ضمن النَّص، فهي كريمة من كرم الممدوح في غرض المدح، وهي ناقة قوية شديدة تتحمل المشاق في رحلة السفر، وهي هزيلة ضعيفة لهزل وضعف الشاعر، وما هذا إلا إسقاطٌ وانعكاس لنفسية الشاعر علىٰ صورة الناقة.

لقد أظهرت النماذج الشعرية التي تضمنت صورة الإبل علاقة الشاعر الأندلسي بها وأنها تختلف عن صورة الخيل، فغالباً ما تكون الإبل بمثابة الرفيق في السَّفر الطويل الذي يبث إليه هموم نفسه ومختلجاتها.

لقد ارتبطت صورة الناقة عند الشعراء الأوائل ولا سيَّما الجاهليين منهم بالرحلة وهي نوعان، أولاهما: رحلة قوم المحبوبة عن منازلهم، ورحلة الشاعر علىٰ ناقته[1]، وفي كلتا الرحلتين يسلط الشاعر التصوير علىٰ الناقة التي تحمل الهوادج والظعن، ويصف تلك الرحلة بأدق تفاصيلها في رحلة قوم المحبوبة ونأيها عنه، أما في صورة انتقال الشاعر من مكانه وارتحاله عنه، فإنه يصوِّر ما آلت إليه حاله بين الحاضر والماضي، ويجعل من ناقته معادلاً نفسياً يبث فيه عواطفه الحزينة، ويطيل في وصفها، ويُظهر قوَّتها وأصالتها وقدرتها علىٰ تحمُّل مشاق السَّفر، ويرىٰ علي البطل: «أنه من الطبيعي ونحن نتحدث عن الرحلة أن نقف وقفةً عند الناقة؛ لأنها ملتصقة بنفس العربيّ، وبحياته في هذه الصحراء التي يجد فيها الشاعر نفسه ومظاهر الطبيعة وجهاً لوجه، يصوِّرُ منها ما يرىٰ تصوير متابعٍ دقيق الملاحظة»[2].

---

(١) أبو سويلم، أنور عليان، الإبل في الشعر الجاهلي، دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث ، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١، ١٩٨٣، ج١، ص٥٧.

(٢) البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتىٰ آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها ، دار الاندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص٢٢٩.

لقد جاءت صورة الناقة عند الأوائل موضوعية واقعية معتمدة علىٰ طبيعة الحياة الصحراوية وعلاقة الشعراء بإبلهم، فَوضفُوها وتعمَّقوا في وصف أدقِّ تفاصيلها[1]، أما صورة الناقة عند الأندلسيين فقد تنوعت حسب السياق الذي وردت فيه، فتارة يجدها الباحث صورة موضوعيّة تصوِّر رحلة حقيقيَّة قام بها الشاعر، وأخرىٰ تخييليَّة فرضتها التقاليد الشعرية، خاصة في أغراض المدح، ففي قصيدة لابن خفاجة يمدح فيها يوسف بن تاشفين، حافظ فيها علىٰ تقاليد الرحلة في القصيدة، فهرب يندب الزمن والحال القديم ويصف حاله أثناء رحلته علىٰ ظهر الناقة، ثم يصف الخيل ويتخلص للمدح كقوله[2]:

زَمَـانٌ تَقَضَّـىٰ غَيْـرَ ذِكْـرِ مَعَاهِـدٍ يَسُـومُ حَصَـاةَ القَلْـبِ أَنْ يتَصَـدَّعا

تَحَوَّلْـتُ عَنْـهُ لَا اختيـاراً ورُبَّمـا رَجَعتُ عَلىٰ طُولِ التَّلَدُّدِ أَضْدَعَا

(١) الزواوي، خالد محمد، الصورة الفنيَّة عند النابغة الذبياني ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصر، ط١، ١٩٩٢، ص٦١.

(٢)ابن خفاجة، الديوان، ص٥٦

وَمَنْ لي بَرَدِّ الرِّيحِ من جَانبِ الحِمَىٰ　　وَريَّـا الخُزَامَـىٰ مـن أَجَـارعِ لَعْلَعَـا

وَقَـدْ فـاتَ ذَاكَ العَهْـدُ إلَّا تَـذَكُّراً　　لَـوْ أَنِّـي علـىٰ ظَهْـرِ المِطَـيِّ تَوَجُّعَـا

وَكُنْتُ جَليدَّ القَلْبِ والشَّملُ جامعٌ　　فما انفضَّ حتىٰ كانَ فَارْفَضَّ أَدْمُعَا

وَبَلَّــنْ نِجَــادي عَبْــرةٌ مُسْــتَهلَّةٌ　　أكَفْكِــفُ مِنْهــا بالبْنَــانِ تَصَــنّعَا

لقد استطاع ابن خفاجة أن يضع المتلقي أمام حالته النفسية بالإعتماد علىٰ التخييل والقدرة علىٰ رسم صورة حالته، وهو علىٰ ظهر المطيِّ أثناء رحلته الخاصة، وهو يتحسَّر علىٰ ما فات من العهد السابق ومن أيّام الهناء، وقد توقف في توظيف صورة الناقة في الرحلة التي تعدُّ الناقة إحدىٰ المقوِّمات الاصلية في تصويرها.

أما ابن شرف القيرواني، فقد حَثَّ مطيَّهُ في البيد، وزجَرَها نحو الممدوح في قصيدة مدح فيها بني مروان، استهلَّها بالحديث عن المطايا

بقوله[1]:

ما الرُّسُمُ مِنْ حَاجَةِ المَهرِيَّة الرُّسُم وَلا مَـرَامُ المَطَايـا عِنْـدَ ذي إرَمِ[2]

رُدِّي شَبَا الخَطِّ يهدين الرِّكابَ فَما بالبِيْـدِ للرّكْـبِ مـن هَـادٍ وَلَا عَلَـمِ

حُثِّـي المَطِـيَّ وَشُـدِّي في دَوَائِرِهَـا هَــذَا أوانُ الشَــدِّ مــن زِيَــمِ[3]

رِيْعَتْ لِنَبْأَةِ سَامي الطَّرْفِ فالتفتتْ صُـعْرَ الخُـدودِ إلـىٰ سَـوَّاقةٍ حُطُـم

ثَبْتٍ عَلىٰ صَهَواتِ النَّاجيَات وَقَـدْ أَبْقَتْ سُروجَ المَطَايا جَوْلَـةُ اللُّجُـم

لقد اعتمد الشاعر علىٰ عنصر الخيال كأحد المقومات الفنية الشائعة عند الأندلسيين في رسم صوَّرهم، وقد تمثل موقف الحجَّاج في خطبته؛ لمطابقة الموقفين في الشدّة، فهو يحث مطيَّه نحو الممدوح ويحث أبله إلىٰ

(١) ابن خاقان، قلائد العقيان، ج٤، ص٧٩٧.

(٢) المهريّة: إبل مهريّة والجمع مَهَاري: نسبة إلىٰ مهرة بن حيدان أبو قبيلة، وهم حيٌّ عظيم، انظر: أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، ج٢، ص٣٠٧.

(٣) الزيمة: القطعة من الإبل أَقلُّها البعيران وأكثرها الخمسة عشر ونحوها. وتزيَّمتْ الإبل: تفرَّقتْ فصارت زِيَمـًا. بعيراً أَزْيَم لا يرغو، أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، ج٢، ص١٤٧.

حيٍّ مهرة لتصل به لبني مروان الذين مدحهم في قصيدته، وقد وردت صورة الإبل والمطايا علىٰ أنها العنصر الأساسي في الحديث في موقف الرحلة والسفر عند الشاعر الأندلسي ابن عمَّار، وتختلف هذه الصورة في أنها جاءت بديهيّة، ما يؤكدّ إنَّها إحدىٰ مقوِّمات تصوير الرحلة عند الشعراء، يصف ابن شرف غلاماً من بني جهور رافقه في سفره، ويبادله الحديث عن ظهر دابته في قوله[1]:

مِـن النَّفَـرِ البِـيْضِ جَـرُّوا الزَّمـانَ ... رِقـاقَ الحَواشـي كِـرامَ السَّـجَايا

وَلَاغَـــزْوَ أَنْ تَغْـرُبَ الشَّـــارقاتُ ... وتبْقَـــىٰ مـــن ظُهـــور المطايـــا

ولا وَصْـــلَ إلَّا جُمـــان الحَـــديثِ ... نُســـاقِطُهُ مـــن ظُهـــور المطايـــا

كشفت النماذج الشعرية عن براعة الأندلسي في تصوير الطبيعة بكل مكوناتها الجامدة والمتحركة، وصورة الحيوان كالخيل والإبل تصويراً دقيقاً، ولعلَّ قول ابن بسام: «وذهبَ كلامُهم بين رقَّة الهواء، وجزالة

(١) ابن بسام، الذخيرة، ق٤، ج٧، ص٣٤، المقَّري، نفح الطيب، ج٣، ص٣٢٥-٣٢٦.

الصخرة الصمَّاء»[1]. يؤكِّد السِّمات الفنيَّة التي اتسم فيها الشعر الأندلسي في تلك الحقبة.

تجد الدراسة أن سمة الوضوح والسهولة والابتعاد عن الغريب من الألفاظ الوحشية والمعاني العميقة البعيدة، يمكن عدُّها أبرز السمات الفنية للصورة الشعرية الأندلسية، كما قامت الصورة علىٰ التشبيه والمزج بين الصفات بين عناصر الطبيعة، لإظهار الصورة علىٰ أجمل وجه، ومن التشبيهات التي برزت فيها صورة الإبل المحملة بالهوادج والظعن كأنها زهر النَّارنج كقول ابن سارة الشنتريني يصف الزهر بقوله[2]:

أَجَمْرٌ عَلىٰ الأَغْصَانِ أَبْدَىٰ نَضارةً ... بـهِ أَمْ خُـدودٌ أَبْرَزَتْهـا الهَـوادجُ؟!

وَقُضْـبٌ تَثَنَّـتْ أمْ قَـدودٌ نـواعِمُ ... أُعَـالجُ مـن وَجْـدي بهـا مـا أُعَـالِجُ

لقد أبدع الشاعر في عكس التشبيه؛ إذ جعل النساء علىٰ ظهور النوق

---

(١) ابن بسام، الذخيرة، ق١، ج١، ص٢١.

(٢) ابن خاقان، قلائد العقيان، ج٤، ص٨٢٩، المقَّري، نفح الطيب، ج٣، ص٤١٤.

في هوادجهن، هن المشبه به من حيثُ احمرار الخدودِ ونعومة القدود، وجَعلَ الزهر الأحمر في رؤوس قضبانه المشبّهُ، علىٰ غير عادة الشعراء في التشبيه وهي من السمات الإبداعية في رسم صورة حيويّة، تشدُّ انتباه القارئ وتجعله أمام صورة حسيّة متحركة، وبعد هذه النماذج نستطيع القول بأن شعر هذه الحقبة في البيئة الاندلسية، جمع بين قوة التعبير ودقة الأسلوب المؤثر في المتلقي، اكتسب الشعراء تلك السمات الفنية من خلال تأثرهم ومحاكاتهم لمنهج الشعراء الأوائل، ومحافظتهم علىٰ التقاليد الشعرية المشرقية والتطوّر فيها والزيادة عليها، في صورهم التي تعدُّ إحدىٰ المكوِّنات الفنيَّة لبناء القصيدة ولا يمكن عزلها عنه، «إذ إنَّ الصورة تبقىٰ ضمن تكوين شامل هو القصيدة، كالحجر في البناء، أو النغمة في اللحن»[1].

وكان الشاعر الأندلسي في عصر الطوائف في النصوص التي وصف فيها الحيوان خاصة الخيل والإبل يعتمد علىٰ مخزونه الثقافي والأدبي الذي

---

(١) عبدالله، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ١٩٨٤، ص١٩.

اكتسبه من ثقافة المجتمع المتأثر بالشرق زيادة علىٰ «الثروة اللغوية والأدبية الواسعة، والمقدرة علىٰ التعبير واستنباط المعاني بالخيال الواسع من غير تكلّف أو تصنُّع أو مجافاة للذوق الرقيق والطبع الأصيل»[1].

ومن الصور الشعرية التي تأثر في بنائها الأندلسيون بمنهج القصيدة العربية، صورة المرأة والتغزّل بها في النصوص المستقلة في غرضها المخصَّص للغزل، وفي القصائد المطوَّلة التي تبنىٰ علىٰ تقاليد القصيدة العربيّة، حيث الابتداء بالنسيب والتخلُّص للموضوع العام للقصيدة.

لقد تناول الشعراء الأوائل صورة المرأة بكل تفاصيلها الجسديَّة والنفسية، فهي نفسياً المعادل الذي يهرب إليه العربي من تعب وعناء الحياة القاسية، وجسدياً اختاروا لها أجمل الصفات التي اكتسبوها من حياتهم فعادةً يشبهون المرأة بالغزال ويسقطون عليها صفاته الحسنة، فهي جميلة

(١) خضر، حازم عبدالله، وصف الحيوان في الشعر الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.، ١٩٨٧ ، ص٣١٨.

رشيقة أسيلةُ مجرىٰ الدمع، مهفهفةٌ، بيضاء، وكانت صورة المرأة لديهم تقوم علىٰ اختيار المعاني الرقيقة، والألفاظ الجزلة المناسبة لغرض الغزل، وأظهر الشعراء الاوائل المرأة في غزلهم العفيف علىٰ أنها بعيدة المنال وغالباً ما ترتبط صورتها بالرحيل الذي ينعكس سلباً علىٰ نفس الشاعر.

ومن الصور التي تأثر بها شعراء الأندلس في تصويرهم للمرأة علىٰ نهج أوائل الشعراء ما جاء في قول الأخطل[1]:

أَسيْلَةُ مَجْرَىٰ الـدَّمْعِ أَمَّـا وشـاحُها فَيَجْري وأَمَّا القُلْبُ مِنْها فلا يَجْري

يظهر الشاعر الصفات الجسدية للمرأة من خلال إبراز السمات المستحسنة فيها كدقة الخصر، وقد كنَّىٰ عنها بقوله «أما وشاحها فيجري»، وهي ضخمة الساقين لعدم جريان القُلْب أي الخلخال.

وتظهر المرأة في شعر الأوائل علىٰ أنها متزينة، تختلف عن بقية

---

(١) الاخطل، غيَّاث بن غوث التغلبي، الديوان، صنعة السُكَّري، تحقيق: فخر الدين قباوة ، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٧١م، ص١٣٥.

النسوة، وهي ضامرة البطن غير مفاضة، وكثرت هذه الصورة في أشعارهم «ومَدْحهم بضمور الكُشُح، وجولان الوُشُح، وصُموت القُلْبِ والخلخال وامتناع الخدام من الحجال كثير»[1] وقد استخدم الشعراء تلك المعاني للكناية عن امتلاء جسد المحبوبة كقول النابغة[2]:

عَلَىٰ أن حجلَيْها وإنْ قُلْتُ اَوسَعا   صَمُوتان من ملءٍ وقِلَّةِ مَنْطِقِ

وقَوْل خَالد بن يزيد[3]:

تجول خلاخيل النساءِ ولا أَرىٰ   لِرَمْلَةَ خلخالاً تِجولُ ولا قُلْبا

وقَوْل امرئ القيس[4]:

---

(١) ابن بسام، الذخيرة، ق٢، ج٣/ ٢٥٦.

(٢)النابغة، الديوان، تحقيق وشرح: محمد الطاهر ابن عاشور ، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، د. ط، ١٩٧٦، ص١٨١.

(٣) ابن خِلِّكان، وفيَّات الأعيان، ج٢، ص٢٢٤.

(٤) امرؤ القيس، الديوان، ص٦٠.

لطيفـةُ طـيِّ الكَشْـح غيْـرِ مُفاضـةٍ　　إذا انْفَلَتَــتْ مُرتجّــةً غيــرَ مِتْفــالِ

لقد صاغَ الأندلسيون صورهم، ورسموها علىٰ نهج صور الأوائل في تصوير المرأة علىٰ أجمل صورة وأبهىٰ منظر، رغم اختلاف الطبيعة بينهم، وهو دليلٌ علىٰ تمسك الشاعر الاندلسي بتراثه، ومقدرته علىٰ مجاراة الشعراء القدماء، وقد تنوَّعت صورة المرأة عند الأندلسيين، فهي -أي الصورة- تختلف من شاعر إلىٰ آخر حسب مقدرة الشاعر الذهنية وسياقه الخاص وتجربته الذاتية.

ومن المعاني الشائعة لدىٰ الأوائل التي تأثر بها الأندلسيون في تصوير المرأة قول ابن اللبانة الدَّاني[1]:

مُهَفْهَـفِ الكشْـح قريـبِ الخُطَـا　　بعيـدِ مهـوْىٰ القُـرْطِ طَـوْعِ العنـاق

وأكثر الأندلسيون من تشبيه المرأة بالغزال علىٰ غرار الأوائل كقول

(١) ابن بسام، الذخيرة، ق٣، ج٢، ص٤٤٨.

ابن أبي القاسم ابن العطّار[1]:

بـأَبي غَـزَالٌ سـاحِرُ الأَحْـداق   مِثْـلُ الغَزَالـةِ في سَـنَا الإشـراقِ
نَثْـرُ العقيـقِ ونظْـمُ دُرٍّ رائـقٍ   في مَرشـفيْهِ وَثَغْـرِهِ البَـرَّاقِ
عُقَـدٌ مـن السِّـحْرِ الحَـلالِ بلَفْظـهِ   وبهَـا كُـلُّ معاقِـدِ الميثـاقِ

يصف الشاعر محبوبته ويخلع عليها صفات الجمال المكتسبة من الطبيعة المحيطة، فهي تسحر الأحداق كالظبية المشرقة، ثم يصف جمالها الشكلي والروحي فكلامها كنثر العقيق ونظم الدُّر والسحر الحلال، وتوفي بميثاقها بالإضافة لجمالها الشكلي، فأسنانها كالدرِّ المنظوم وثغرها برَّاق، وهذه الصفات وغيرها من الصفات التي شاعت بوفرة عند شعراء الأندلس أظهرت للقارئ تجلِّي تأثر الأندلسيين بالمشارقة، ولم يقف الأندلسيون عند هذا الحد من التصوير، بل تجاوزوا ذلك إلىٰ تصوير أدقّ التفاصيل التي تنتج عن الحب كالفراق، والوشاية، والعذل والسفر، والظغن، ومعظم الأعراف

(١) ابن خاقان، قلائد العقيان، ص٤، ٨٨٥.

الشعرية التي ظهرت عند أوائل المشارقة.

وارتبطت صورة الليل بصورة المرأة، وأظهر الأندلسيون براعتهم ومقدرتهم في تصوير الليل كعنصر من عناصر الطبيعة التي يبثُّ فيها الشاعر مشاعره، فنجد صورة الليل تختلف من شاعر لآخر، حسب الحالة النفسية للشاعر، فتارة نجد شاعراً يتمنَّي ليلهُ أن بطول، وآخر يريده قصيراً وآخر يصفه في مجلس السمر أو أثناء سفره، علىٰ أنَّ التأثر في اختيار الألفاظ والمعاني، وإبداع التشبيهات والاستعارات، جاء بما جاءت به قرائحهم، وبما اكتسبوه من مخزونهم الثقافي والأدبي من الصور والمعاني التي شاعت عند المشارقة؛ إذ عدُّوها مصدر إلهام يستمدون صورهم منها.

ومن الصور المشهورة لليل الطويل المحمَّل بالهموم الثقيلة علىٰ نفس الشاعر قول امرئ القيس(١):

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَىٰ سُدُوَلَهُ عَلَـيَّ بـأَلَوان الهُمـوم لِيَبْتَلـي

---

(١) امرؤ القيس، الديوان، ٤٢-٤٣.

فَقُلْتُ لَهُ لمَّا تَمطَّىٰ بُصُلْبِهِ   وَأَرْدَفَ أَعْجازاً وَنَاء بكَلْكَلِ

أَلا أيُّها اللَّيلُ الطويلُ أَلَا انْجَلي   بِصُبْحٍ وما الإصْباحُ مِنْكَ بأمثلِ

فَيالَكَ مِنْ ليلٍ كَأَنَّ نجومَهُ   بَأَمْراسِ كِتَّانٍ إلىٰ صُمٍّ جَنْدَلِ[1]

لقد اختار امرؤ القيس صورة معبرة لطول الليل الذي استحضر همومه فيه، إذ شبهه بأمواج البحر القويّة لتهويل حالته النفسيَّة، واستعار لليلهِ صلباً وأعجازاً ليظهرَ طولَ ذلك الليل وثقله، وأن آخره أصبح بعيداً عن أوّله، وفي هذه الليلة الطويلة المثقلة بالهموم علىٰ نفس الشاعر يخاطب الليل ويدعوه للانجلاء والانتهاء بالإصباح، ولكنه طال وكأنَّ نجومه شُدَّتْ بأحبال من الكتان بصخور صلبة، وهذه الصورة تؤكد طول ليل الشاعر المفعم بالهموم.

وتأتي هذه الصورة عند الشاعر بشر بن أبي خازم بقوله[2]:

(١) الأمراس: جمع مَرس وهو الحبل؛ صُمّ وأصَمّ، الصَّلْب، امرؤ القيس، الديوان، ص٤٣.

(٢) بشْر بن أبي خازم، الديوان، تقديم وشرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص١٢٦ - ١٢٧.

كَـأَخْنَس ناشِـطٍ باتَـتْ عليْـهِ بِحَرْبَـةِ لَيْلَـةٍ فيهـا جِهَـامُ

فَبَـاتَ يَقُـولُ: أَصْبِحْ لَيْـلُ، حَتَّىٰ تَجلَّـىٰ عـن صَـريمتهِ الظَّـلامُ

يصور الشاعر الثور الوحشي الذي بات ليلته المطيرة المحفوفة بالمخاطر والبرد والظلام، فبات ليلته يخاطب الليل ويطلبه الانصرام والانجلاء وابتعاد الظلام.

ولازمت صورة الليل في قصة الثور الوحشي عند معظم الجاهليين، الجانب النفسي المتأزِّم الذي يدعوه لانتظار الأمل عند الصباح[1]، ولعلَّ هذا ما ذهب إليه امرؤ القيس في انتظار الصباح الذي يجلو هموم ليله الطويل «وهذا التصوير يتضمن معنىً رمزياً للضوء والظلام»[2]، عند الجاهلي فهي صور عميقة تتجاوز الوصف الخارجي للأشياء.

---

(١) الجاسم، أحمد موسىٰ، شعر بني أسد في الجاهلية ، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص٣٤٤.

(٢) ياكوبي ريناته، دراسات في شعريّة القصيدة العربيّة الجاهلية، ترجمة: موسىٰ ربابعة ، مؤسسة حمادة للنشر، غربد، ط١، ٢٠٠٥، ص١٢٥.

تأثر الشعراء الأندلسيون بالتصوير الفنيّ لليل عند المشارقة، وجاءت صورة الليل عندهم تمثل انعكاساً لنفسية الشاعر، ومجالاً لتفريغ المشاعر التي تجيش بها نفسه، وتنوعت صورة الليل عند الشعراء الأندلسيين، فتارةً يكون طويلاً مثقلاً بالهموم علىٰ نفس الشاعر يتمنىٰ انجلاءه، كقول الشاعر أبي المخشىٰ عاصم بن زيد[1]:

وَهَمٌّ ضَافَني في جَوْف لَيْلٍ ... كِلا مَوْجَيْهما عندي كَبيرُ

فَبِتْنَا والقُلوبُ مُعَلَّقاتٌ ... وأَجْنحةُ الرياحِ بنا تطيرُ

قامت الصورة علىٰ استعارة الموج ونقل دلالتها إلىٰ عنصرين اجتمعا علىٰ نفسيّة الشاعر هما اللّيل والهمّ، فاللّيل عند الشاعر ثقيل يعصف به كالموج الكبير المتلاطم لهولِ حجم الهم الذي ضافَهُ في تلك الليلة، علىٰ خلاف تلك الصورة يتمنىٰ ابن زيدون علىٰ ليلهِ أن يطول؛ لأنه يتذكر العهد الجميل مع محبوبته، وينعم به وهو يتذكر محبوبته لا يريد أن

---

(١) ابن بسام، الذخيرة، ق١، ج٢، ص٧٧٩.

ينتهي بقوله[1]:

يــا لَيْــلُ طُــلْ لا أَشْــتَهي إلَّا كَعَهْــــدِ قِصَــــرَكْ

لَــوْ بَــاتَ عنــديَ قَمــري مَــا بِــتُّ أَرعــىٰ قَمَــرَكْ

وتعدَّدت ملامح هذه الصورة عند ابن زيدون وتكرَّرَت في قوله[2]:

ولَيْــلٍ أَدَمْنَــا فيــهِ شُــرْبَ مُدَامــةٍ

إلــىٰ أَنْ بَــدَا للصُّــبْح في اللّيــلِ تَــأْثيرُ

وجَــاءتْ نُجــومُ الصُّــبح تضــربُ في الــدُّجىٰ

فَوَلَّــتْ نُجــوم اللَيْــلِ، والليــلُ مَقهُــورُ

فَحُزْنــا مــن اللــذَّاتِ أَطْيَــبَ طيبهــا

وَلَــمْ يَعِرُنــا هَــمٌّ، ولا عَــاقَ تكْــديرُ

(١) ابن زيدون، الديوان، ص ٢٠٨.

(٢)ابن زيدون، الديوان، ص ٢١٠.

خَــلَا أَنَّــهُ لَــوْ طَــالَ دامــتْ مســرَّتي

ولكِــنَّ ليــالي الوَصــلْ فــيهنَّ تقصــيرُ

لقد صوَّر الشاعر ليلهُ القصير الذي تلذَّذ به حتىٰ انقضىٰ دون أن يشعر به بالجيش المهزوم أمام جيش الصبح، إذ استعار الفعل «تضرب» من دلالة ضرب الجبش في المعركة للصبح، والفعل «وَلّتْ» من دلالة الهزيمة التي أسقطها علىٰ الليل.

لقد أبدَع الأندلسيون في تصوير الليل واختراع صور جديدة له برعوا بها، وجاءت بها ثقافتهم الأدبية الواسعة، وقد ظهرت لديهم صورٌ جديدة، تكشف عن التخييل الأندلسي كقول غالب بن رَباح الحجَّام[1]:

انْظُر إلىٰ زُهْر النجوم وَقَدْ بَدَتْ في البحر تعْجبُ ذاتِها من ذاتِها

فكَأَنَّها سِرْبُ الحِسان تَطَلَّعتْ لِتَرىٰ من المرآة حُسْنَ صِفاتِها

---

(١) ابن بسَّام، الذخيرة، ق٣، ج٦، ص٦٢٣.

يصوِّر الشاعر عناصر الليل ومكوناته الجماليَّة النجوم والأنواء، وانعكاسها في البحر كأنها سَربٌ من النساء الحسان اللاتي ينظرن إلىٰ حُسنْهنَّ في المرآة تبدو هذه الصورة بسيطة وألفاظها سهلة قريبة، غَيْرَ أن الشاعر أبدع في قلب التشبيه، فالشائع أن تشبه النساء بالنجوم لوقوع وجه الشبه وهو الجمال والنور، فيها أكثر منه في وجوه النساء.

وأبدع ابن عبدون في تصوير الليل واختيار التشبيه الفريد له حين مدح المتوكِّل ابن الأفطس في قوله[1]:

كَأَنَّمـا اللَيْـلُ زار الأَرْضَ ذا شَـغَفٍ　　فأكْبَرتْ وَصْلَ أَحْوىٰ اللَّوْن ذا عَورِ

كَأَنَّهـــا عَبْلَـــةٌ واللَيْـــلُ عَنْتَـــرةٌ　　في جَمـعْ أَشْـتاتِهِ لـو كَـانَ ذا بَصـرِ

لقد خَلعَ الشاعر علىٰ الليل صفة الأنْسَنة، وجَعلهُ ذا مشاعر جياشة تجاه الأرض وقد اختار الشاعر الجاهلي عنترة دون غيره لشدة سواد لونهِ دون غيره من الشعراء، وهو يشترك مع الليل في السواد، ومن ناحيةً أخرىٰ

(١)ابن عبدون، ديوان، ص١٥٧- ١٥٨.

ليظهر شغف الأرض واشتياقها لزيارة الليل رغم أنه يغمرها بسواده، كعبلة وهي تشتاق لرؤية عنترة رغم سواد لونه.

لقد تنوَّعت الصور الشعريّة التي تأثَّر فيها الأندلسيون بالشعراء الأوائل من المشارقة في بناء قصائدهم، وتعدَّدَتْ، ولكن اكتفت الدراسة باختيار بعض الصور المتنوعة التي تكشف عن محاكاة الشعراء الأندلسيين للشعر المشرقي، والاستفادة منه بوعيٍ ثقافيٍّ أدبيّ ناضج، وليس مجرَّد تقليدٍ وصَبٍّ علىٰ قوالب السابقين.

ولا يعيب الشعراء تأثرهم في بناء صورهم بسابقيهم الأوائل من شعراء المشرق؛ بل يُعد ذلك جزءاً من تفاعل الشاعر مع الماضي والمحافظة عليه، ومحاكاته في معانيه، ومضامينه، وبنائه الفنيِّ.



الخاتمة

لقد تأثّر شعراء القرن الخامس الهجري في الأندلس بمذهب الشعراء الأوائل تأثراً واضحاً في نصوصهم الشعرية، وقد أثبتت الدراسة أنّ شعراء القرن الخامس الهجري في الأندلس قد استطاعوا أن يحاكوا الشعراء الأوائل، وينسجوا قصائدهم علىٰ غرار مذهبهم، وأنّ القصيدة العربية في الأندلس قد حافظت علىٰ التقاليد العامة للقصيدة من خلال الكشف عن مدىٰ التأثير الواضح لمذهب الأوائل في الخطاب الشعري الأندلسي.

وتناولت الدراسة انتقال ودخول شعر الأوائل للأندلس، وكيفية دخوله من خلال الرحلات، وحركة الوافدين والرواة الذين حملوا معهم الدواوين الشعرية والكتب، وذكر أبرز المنقولات التي ساهم أبو علي القالي في نقل غالبيتها، ووضعها بين أيدي الأندلسيين الذين اهتموا بها، وكانت عنايتهم بها واضحة، من خلال الشروح، والدراسة، والرواية في مجالس الشعر والأدب والعلم، كما تناولت الدراسة مظاهر عناية الأندلسيين بشعر

الأوائل المنقول إليهم، من خلال التشجيع والحثّ من الحكّام علىٰ التبادل الثقافي مع المشرق، وإثراء المكتبات الأندلسية بالكتب والدواوين المشرقية، وإجزاء الأعطيات للشُرّاح والمؤدبين، وحركة الغناء في الأندلس التي ساهمت في تنقل الأشعار وتناولها.

استطاعت الدراسة الكشف عن مدىٰ التأثر الواضح الذي ظهر في شعر الأندلسيين في تلك الحقبة بمذهب الشعراء الأوائل من خلال تحليل النصوص الشعرية علىٰ مستوىٰ البناء أو المضمون.

وكشفت الدراسة هذا التأثير في المضامين الشعرية المختلفة والمتعددة، الأمر الذي دلّ علىٰ احتذاء الأندلسيين بالشعراء المشارقة، إذ جعلوه محطّ اهتمامهم، واقتدوا به، وقلّدوه، وصاغوا قصائدهم وفق تقاليده العامة، في مضامينه المختلفة: كالغزل وكل متعلقاته، والمدح والرثاء والهجاء وشعر الحروب، وغيرها.

وأظهرت الدراسة اعتماد الأندلسيين في بنائهم الفنيّ لقصائدهم علىٰ

البناء الفني لمذهب الأوائل، إذ تأثروا به وبنوا قصائدهم وفق بناء القصيدة العربية في أسلوبها وألفاظها وتراكيبها وصورها، فقد جاءت ألفاظ قصائدهم قريبة من مفردات معجم الشعر القديم، وجاءت صورهم قريبة في الصورة القديمة التي شاعت عند الأوائل عامة، وتصوير الخيل والإبل والليل والمرأة، واستخدام التراكيب المناسبة لهاخاصة.

وقد بيّنت الدراسة عناية الأندلسيين بشعر الأوائل من خلال توظيفه في أشعارهم من خلال التضمين للأبيات الشعرية، وأنصاف الأبيات؛ ليخدم هذا التوظيف أفكار الشعراء، ويؤّيد معانيهم ويعزّزها، كما عارض الشعراء قصائد متعددة للشعراء الأوائل وجاءت هذه المعارضة لإثبات قدرة الشاعر الأندلسي والقدرة علىٰ المحاكاة والإبداع، من خلال عدم الالتزام بموضوع القصيدة المعَارضَة، في معظم المعارضات، الأمر الذي يدلُّ علىٰ ثقافة الشاعر الأندلسي، وقدرته علىٰ إظهار براعته في محاكاة النصوص القديمة، وإخراجها من مدلولاتها القديمة إلىٰ مدلولات جديدة، تخدم رؤيته وفكرته

وتعبر عن تجربته الحضارية علىٰ الأرض الأَندلسيَّةَ التي يريدها أن تصل المتلقي.

واستطاعت الدراسة إبراز قضية التأثر والتأثير في الشعر الأندلسي علىٰ أنها تمثل مرحلة التطور والتجديد في القصيدة العربية في الأندلس، وتكشف عن قدرة الشعراء الأندلسيين وبراعتهم في توظيف التراث الأدبي توظيفاً يخدم معانيهم وأفكارهم وإبداعاتهم في المحافظة علىٰ ذلك التراث، والصياغة علىٰ غراره والمحافظة عليه.



المصادر والمراجع

- ابن الأبّار، أبو عبدالله محمد بن عبدالله بن أبي بكر القضاعي، ت(٦٥٨هـ). (١٩٨٤). **الحلّة السيراء في تراجم الشعراء من أعيان الأندلس والمغرب من المائة الأولىٰ للهجرة إلىٰ المائة السابعة**، وضع حواشيه وعلّق عليه: حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، ط٢.
- إحسان عباس. (١٩٨٠). **تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة**، دار الثقافة، بيروت، ط٧.
- إحسان عبّاس. (١٩٨٧م).**رسائل ابن حزم الأندلسي**، ج٢/ ١٨٧، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية.
- أحمد الشايب. (١٩٩٨). **تاريخ النقائض في الشعر العربي**، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط٣.
- أحمد أمين. (١٩٦٩م). **ظُهر الإسلام**، ج٣/ ١٠٤-١٠٥، الطبعة الخامسة، د م، بيروت.
- أحمد شاكر غضيب. (١٩٨٩). **أثر الإسلام في بناء القصيدة العربيّة**، ص١٧، دار الضياء، عُمان، ط١.
- أحمد مطلوب. (١٩٨٦م).**معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها**، ج٢/ ١١٠، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، د ط.
- الاخطل، غيَّاث بن غوث التغلبي، ١٩٧١م، **ديوان، صنعة السُّكَّري**، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط١.
- أرسطو طاليس. (١٩٧٣). **فن الشعر**، ص٢٣٢، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.
- الأسود بن يعفر، **الديوان**، جمعهُ: نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، مديرية الثقافة العامة، سلسلة كتب التراث، دم، دط، دت.
- الأصبهاني، عماد الدين أبو عبدالله محمد. (ت ٥٩٧ هـ)، خريدة القصر وجريدة العصر. المجمع العلمي العراقي،بغداد ، (د. ط)، ١٩٦٤.
- الأصفهاني، أبو الفرج (ت ٣٥٦هـ/ ٥٧٦م). (١٩٨٣). **الأغاني**، ج١٣/ ١٥، تحقيق وإشراف مجموعة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت، د ط.

- الأعشىٰ الكبير (مَيْمون بن قَيْس)، ١٩٨٧، **الديوان**، شرح وتقديم مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلميّة، بيروت.
- الأعلم الشنتمري، يوسف بن سليمان بن عيسىٰ الأندلسي (ت ٤٧٦ ه)- **أشعار الشعراء الجاهليين الستة**، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٨٢.
- الأعلم الشنتمري، يوسف بن سليمان بن عيسىٰ الأندلسي (ت ٤٧٦ ه). (١٩٩٤).أبو الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسىٰ، ت: (٤٧٦)هـ: **تحصيل عين الذهب من معدن جوهر الأدب في علم مجازات العرب**، حققه وعلّق عليه زهير عبد المحسن سلطان مؤسسة الرسالة، بيروت، ط الثانية.
- الأعمىٰ التطْيلي، (١٩٨٩). **الديوان**، أبي جعفر أحمد بن عبدالله، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.
- **الأعمىٰ التّطيلي**، (١٩٨٩). **الديوان**، أحمد بن عبدالله بن أبي هريرة، تحقيق: إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، د.ط.
- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، (١٩٨٩). **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، تحقيق: قاسم مومني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ط.
- امرؤ القيس، **الديوان**، بشرح ابي سعيد السُّكري، تحقيق: أنور أبو سويلم ومحمَّد الشوابكة، ج١، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين، ط١، ٢٠٠٠.
- امرؤ القيس، **الديوان**، حققه وبوّبه وشرحه: حنّا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٩.
- أميّة بن أبي الصَّلت، **الديوان**، تحقيق بهجه عبد الغفور الحديثي، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط٢، د.ت.
- بالنثيا، آنخل جنثالث. (١٩٥٥). **تاريخ الفكر الأندلسي**، ترجمة: حسين مؤنس، من مختارات الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الأولىٰ.
- ابن بسام، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني. (٢٠٠٠م). **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، ق١/ ج٢/ ٦١٤، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولىٰ.

- بشْر بن أبي حازم، **الديوان**، تقديم وشرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- ابن بشكوال، أبو القاسم خلف بن عبدالملك، ت(٤٩٤-٥٧٨)هـ. (١٩٦٦). كتاب **الصلة** (ق١، ج٥/ (٢٩٢-٢٩٣). الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطابع سجل العرب، القاهرة، دون طبعة.
- البطل، علي، **الصورة في الشعر العربي حتىٰ آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها**، دار الاندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٣.
- البطليوسي، الوزير أبو بكر عاصم بن أيوب (ت٤٩٤هـ)، (١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م). **الأشعار الستة الجاهلية**، تحقيق ناصيف سليمان عواد ولطفي التومي، منشورات المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت-.
- البقاعي، محمَّد خير. (١٩٩٨).**دراسات في النص والتناصيّة، مقالات مترجمة لنقاد غربيين، مقال «ليجرار جينيت»: الأدب علىٰ الأدب**، مركز الإنماء الحضاري، د م، ط١.
- البكري، (١٩٨٤). **سمط اللآلئ**، الجزء الأول، نسخه وصححه ونقّحه وحقق ما فيه: عبدالعزيز الميمني، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٩٨٤.
- بلوحي، محمَّد. (٢٠٠٠م). **الشِّعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث (دراسة في نقد النقد)**، من منشورات إتحاد الكُتّاب العرب، د م، د ط.
- بنِّيس، محمَّد. (٢٠٠١م).**الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها**، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢.
- بهنام، هدىٰ شوكت. (٢٠٠٠م). **مقدمة القصيدة العربية في الشِّعر الأندلسيّ دراسة موضوعية فنية**، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، ط١.
- بهنام، هدىٰ شوكت،(٢٠٠٠م). **مقدمة القصيدة العربية في الأندلس**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- تأبط شراً، **الديوان**، ثابت بن جابر بن سفيان، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٤.
- التَّطاوي، عبدالله. (١٩٨٨). **المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط.

- التميمي، شاكر هادي. (٢٠١٢). **البُنىٰ الثابتة والمتغيرة لشعر الغزل في صدر الإسلام والعصر الأموي**، دار الصادق الثقافية، دم/ ط١.
- الجاسم، أحمد موسىٰ، **شعر بني أسد في الجاهلية**، ص٣٤٤، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط١، ١٩٩٥.
- الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبدالعزيز، (١٩٨٠). **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار القلم، بيروت، د. ط.
- جرجي زيدان. (١٩٩٢).**تاريخ آداب اللغة العربية، يشتمل علىٰ تاريخ آداب اللغة العربية في عصر الجاهلية وصدر الإسلام**، والعصر الأموي، ج١/ (٨٢-٨٥)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، دون طبعة.
- جرير، **الديوان**، شرحَهُ وقدَّم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٦.
- الجُمحي، محمد بن سلام، ت: (٢٣١)هـ. (د. ت). **طبقات الشعراء، مع مقدمة تحليلية للكاتب ودراسة نقدية منذ الجاهلية إلىٰ عصر ابن سلام**، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.
- جودت فخر الدين. (١٩٨٤). **شكل القصيدة العربية في النقد العربي**، ص٢٠٧، منشورات دار الآداب، بيروت، ط١.
- الجيلالي، سلطاني، «(د. ت). الثقافة المشرقية وأثرها في ترسيخ مذهب العرب في الشعر الأندلسي»، **مجلة التراث العربي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- الحاوي، إيليا. (١٩٨٣). **شرح ديوان الفرزدق**، همّام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عُقال (ج١/ ٥٣)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١.
- ابن حجة الحموي: تقيّ الدِّين أبو بكر علي، (ت٨٣٧هـ/ ١٤٣٢م). (١٩٩١). **خزانةُ الأدب وغايةُ الأرب**، شرح عصام شعيتو (ج١/ ٣٢٩)، منشورات دار الهلال، بيروت، ط٢.
- الحجي،عبدالرحمن (١٩٧٦). **التاريخ الأندلسي**، دار القلم، بيروت، (د. ط).
- ابن الحداد الأندلسيّ، ١٩٩٠، **الديوان**، جمعهُ وحقّقهُ يوسف علي طويل، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١.

- حسن، ابراهيم حسن،(د. ت). **تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي**، دار الأندلس.
- أبو حسين، محمَّد صبحي. (٢٠٠٣). **صورة المرأة في الأدب الأندلسيّ في عصر الطوائف والمرابطين**. عالم الكتب الحديث، إربد، (ط١).
- الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي (ت٤٥٣هـ) . (١٩٩٦). **زهر الآداب وثمر الآداب** (ق٣/ ٣٤١)، تحقيق: قاسم محمَّد وهب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، د ط.
- الحُطَيْئة، ١٩٩٨. **ديوان، شرح أبي سعيد السُكَّري**، دار صادر، بيروت، ط٢.
- الحميدي، أبو عبدالله محمد بن أبي نصر، ت: (٤٨٨هـ/ ١٠٩٥م). (١٩٨٣). **جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، القسم الأول**، حققه وقدّم له ووضع فهارسه: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية.
- ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن عبيدالله القيسي الاشبيلي، (ت: ٥٢٩هـ/ ١١٣٥م)، (١٩٨٣). **مطمح الأنفس ومسرح التأنّس في مُلَح أهل الأندلس**، تحقيق محمَّد علي الشوابكة، دار عمار، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١.
- ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن عبيدالله القيسي الاشبيلي، ت(٥٢٩هـ)، (٢٠١٠). **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان** ج٣/ ٦٠٥، تحقيق: حسين يوسف خريوش، عالم الكتب الحديث والنشر والتوزيع، اربد، الطبعة الأولىٰ.
- خضر، حازم عبدالله، ١٩٨٧**وصف الحيوان في الشعر الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- ابن خفاجة، (١٩٧٩). **الديوان**، تحقيق سيدً غازي، منشأة معارف الإسكندرية، الإسكندرية.
- ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد بن خلدون، ت (٨٠٨)هـ. (١٩٩٢). **المقدمة، الجزء الثالث**، تحقيق المستشرق: كاترمير، عن طبعة باريس سنة ١٨٥٨، مكتبة لبنان، بيروت.

- ابن خلّكان، ابو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلّكان، ت(٦٠٨-٦٨١)هـ. (١٩٦٩م). "**وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، ج٢/ (٢١٨-٢١٩)، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د ط.
- خليف يوسف. (د. ت). **دراسات في الشعر الجاهلي**، مكتبة غريب، شارع كامل صدقي، القاهرة.
- خليف، يوسف ، (د. ت). **في الشعر العباسي**، مكتبة غريب، القاهرة.
- خليل إبراهيم السامرائي، وآخرون،(٢٠٠٠). **تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس**، دار الكتاب الجديد، بيروت، د. ط.
- الخنساء، السَّلميّة تماضر بنت عَمرو بن الشريد. **الديوان**، تحقيق: اسماعيل اليوسف، دار الكتاب العربي، دمشق، (د. ط)، ١٩٨٠.
- ابن خير الاشبيلي، أبو بكر محمد بن خير بن عمر بن خليفة الأموي المتوفي سنة (٥٧٥هـ). (١٩٩٨). **الفهرسة**، حقّقه ووضع حواشيه: محمد فؤاد منصور، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولىٰ.
- الدبّاغ: أبو زيد عبد الرحمن بن محمَّد الأنصاري، ت(٦٩٦هـ). (٢٠٠٥م). **معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان** (ج٣/ ١٩٦)، تحقيق عبد المجيد خيالي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١.
- ابن دحية، أبو الخطاب عمر بن الحسن، المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتب المصرية، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٧.
- ابن درَّاج القسطلي، (ت ٤٢١هـ/ ٩٥٨م)، **الديوان**، حقَّقه وقدَّم له محمود علي مكيّ، من منشورات ومؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود للإبداع الشعري، (ص١٦٠-١٦٦)، د م، ط٢، ٢٠٠٤.
- الدمشقي الصالحي، الإمام أبو عبدالله محمَّد بن أحمد بن عبد الهادي (ت(٧٤٤هـ/ ١٣٧٠م) . (١٩٩٦). **طبقات علماء الحديث**، تحقيق: أكرم البوشي وإبراهيم الزّيبق، (ج١/ ١٩٥-١٩٨) الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، بيروت.
- أبو ديب، كمال. (١٩٨٦). **الرؤىٰ المقنعة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١.

- ديوان قيس بن الخطيم،(١٩٦٧). **الديوان**، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت.
- أبي ذؤيب الهُذَلي،(١٩٩٨). **الديوان**، شرَحَهُ وقدَّم له ووضع فهارسه، سوهام المِصْريّ، مراجعة: ياسين الأيوبي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط١.
- أبي ذؤيب الهُذَلي، (١٩٩٨) الديوان، شرَحَهُ وقدَّم له ووضع فهارسه، سوهام المِصْريّ، مراجعة: ياسين الأيوبي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط١.
- الذهبي، الإمام شمس الدِّين أحمد بن عثمان الذهبي، ت (٧٤٨هـ/ ١٣٧٤م). (٢٠٠٠م). **سِيَر أعلام النبلاء**، تحقيق: شعيب الأرنؤوطي (ج٥/ ١٦٩-١٨١) الطبعة الخامسة، مؤسسة الرسالة، بيروت.
- راضي،علي محمد. (١٩٦٧). **الأندلس والناصر**، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د. ط).
- رجاء عيد. (د.ت). **القول الشعري منظورات معاصرة**، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط.
- رحمن غركان. (٢٠٠٤). **مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق**، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.
- ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن علي الأزدي (ت ٣٤٦ هـ)، (١٩٥٥). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرىٰ، القاهرة، د.ط.
- الركابي، جودت، (١٩٧٠) **الطبيعة في الشعر الأندلسيّ**. (د. ن)، دمشق، (د. ط).
- روبيرامتر، ماريا خيسوس. (١٩٩٩). **الأدب الأندلسي**، من كتب المشروع القومي للترجمة، ترجمة وتقديم: أشرف علي دعدور، المجلس الأعلىٰ للثقافة.
- ريتا عوض. (١٩٩٢). **بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدىٰ امرئ القيس**، دار الآداب، بيروت، ط١.
- ريناته، ياكوبي، (٢٠٠٥). **دراسات في شعريّة القصيدة العربيّة الجاهلية**، ترجمة: موسىٰ ربابعة، مؤسسة حمادة للنشر، غربد، ط١.

- الزبيدي: أبو بكر محمد بن الحسن الزبيدي الأندلسي، ت:(٣٧٩هـ). (د. ت). **طبقات النحويين واللغويين**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، القاهرة، دار المعارف.
- زهير بن أبي سُلمىٰ، **الديوان**، شرح ودراسة: علي ابراهيم أبو زيد، دار الكتاب الجامعي، العين، ط١، ١٩٩٣.
- الزواوي، خالد محمد، **الصورة الفنيَّة عند النابغة الذبياني**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصر، ط١، ١٩٩٢.
- ابن زيدون، أبو الوليد أحمد بن عبدالله، **الديوان**، دون محقق، دار صادر، بيروت، د ط، د ت.
- السمعاني، عبد الكريم بن محمد بن منصور، (١٩٨٨). **الأنساب**، تحقيق: عبدالله عمر البارودي، دار الجنان، بيروت.
- أبو سويلم، أنور عليان، ١٩٨٣**الإبل في الشعر الجاهلي**، دراسة في ضوء علم **الميثولوجيا والنقد الحديث**، ج١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١.
- شرح ديوان المُهلْهِل، عَدِي بن ربيعة، شرح وتحقيق: محمَّد علي أسعد، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.
- ابن شَرَف القيرواني، أبو عبدالله محمَّد بن شرف، (ت ٣٩٠هـ/ ٤٦٠م)، **الديوان**، تحقيق: حسن ذكري حسن، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، د. ط، ١٩٧٧.
- ابن شُهَيْد الأندلسي. (٢٠١٠م). رسالة **التَّوابع والزَّوابع**، صحَّحها وحقَّق ما فيها وشرحها: بطرس البستاني،دار صادر، بيروت، ط٣.
- ابن شُهَيْد الأندلسي، **الديوان**، جمعهُ وحقَّقه: محمود علي مكِّي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- شوقي ضيف. (١٩٩٠). **الفن ومذاهبه ف يالشِّعر العربي**، الطبعة العاشرة "طبعة منقحة"، دار المعارف، كورنيش النيل- القاهرة.
- شوقي ضيف: (١٩٩٠). **الفن ومذاهبه في الشِّعر العربي**، الطبعة العاشرة "طبعة منقحة"، دار المعارف، كورنيش النيل- القاهرة.
- شوقي ضيف،(١٩٦٨م). **المدارس النحوية**، دار المعارف، القاهرة.

- صاعد أبو القاسم بن أحمد،(١٩٨٥). **طبقات الأمم**، تحقيق: حياة علوان، دار الطليعة، بيروت، (د. ط).
- صبح، علي علي. (١٩٨٦). **عمود الشعر العربي في موازنة الآمدي**، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة.
- الصفدي: صلاح الدِّين خليل بن أيبك. (١٩٧٤م). **الوافي بالوفيات**. ج٢/ ٨٦، باعتناء س. ديسدرينغ، دار النشر، فرانز شتاينر بفيسبادن، ط٢.
- صليبا،حلا، (١٩٨٨). **الاستعارة والمجاز المرسل**، مراجعة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط١.
- الضبّي: أحمد بن يحيىٰ بن أحمد بن عميرة، ت: (٥٩٩هـ). (١٩٦٧). **بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس**، إدارة إحياء التراث، دار الكاتب العربي، د ط.
- الضَّبي، أبو جعفر أحمد بن يحيىٰ. (ت ٥٩٩هـ)، (١٩٨٩). بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس. دار الكتاب المصري، القاهرة، (د. ط).
- ابن طباطبا العلوي، محمَّد بن أحمد. (١٩٨٢). **عيار الشعر**، تحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١.
- طبانة، بدوي. (١٩٨٨). **معجم البلاغة العربيّة**، ص(١٩٣-١٩٧)، دار المنارة، جدة- دار الرفاعي، الرياض، ط٣، مزيدة ومنقّحة.
- طرفة بن العبد، عمر بن سفيان بن سعد بن مالك، (ت٦٠ ق.هـ/ ٥٦٤م)، **الديوان**، شرح الأعلم الشُّنتمري، تحقيق: دريّة الخطيب، ولطفي الصقَّال، مطبوعات مجمع اللُّغة العربية بدمشق، دمشق، (د.ط)، ١٩٧٥م.
- عبّاس، إحسان. (١٩٨٦). **تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتىٰ القرن الثامن الهجري**، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الخاصة.
- العبَّاسي، عبد الرحيم بن أحمد، (ت ٩٦٣هـ). (١٩٤٧). **معاهد التنصيص علىٰ شواهد التلخيص**، حقّقه وعلّق عليه ووضع فهارسهُ، محمَّد محي الدِّين عبد الحميد، (ج١/ ٢٧٣)، دار عالم الكتب، بيروت، د.ط.
- عبدالبديع، لطفي وآخرون،(٢٠١٢). **الإسلام في المغرب والأندلس**، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، د. ط.

- عبدالله، محمد حسن، **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ١٩٨٤.
- ابن عبدون، عبد المجيد بن عبدون اليابري الأندلسي، **الديوان**، تحقيق: سليم التنِّير، ص١٧١، دار الكتاب العربي، دمشق، ط١، ١٩٨٨.
- أبو العدوس، يوسف،(١٩٩٧). الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، **الأبعاد المعرفية والجمالية**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط١.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، (ت ٣٩٥هـ/ ٤٦١م)، (١٩٨٤). كتاب **الصناعتين**، تحقيق: مفيد تميمة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢.
- عكّاوي، إنعام فوَّال. (١٩٩٢). **المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني**، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١.
- عكاوي، إنعام فوَّال، **المعجم المفصَّل في علوم البلاغة**، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٢.
- علي أدهم، (١٩٦٤). **عبدالرحمن الداخل**، تقديم: عباس محمود العقاد، دار الهلال، القاهرة، (د. ط).
- عمر بن ابي ربيعة، **الديوان**، شرحَهُ وقَدَّم لهُ: علي مهنَّا، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٩٨٦.
- عنترة، **الديوان**، د ق، دار الكتب العلمية، د ط، ١٩٩٥.
- الغندجاني، الأسود أبو محمَّد الأعرابي، (ت٤٣٠هـ). (١٩٨١م). **أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها**، حقَّقه وقدَّم له: محمَّد علي سلطاني، (ص ١٨٣)، مكتبة الغندجاني، دمشق، ط٢.
- غومس، غرسيه. (١٩٩٩). **ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي**، ترجمة وتقديم: محمود علي مكّي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلىٰ للثقافة، د.م.
- الفَيّومي،محمد إبراهيم. (د. ت). **تاريخ الفلسفة الإسلامية في المغرب والأندلس**.
- القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي، (ت: ٣٥٦هـ). (١٩٨٧). **الأمالي**، (ج١/ ٢٣)، مراجعة لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، دار الجيل، بيروت، ط٢.

- القرطاجني، أبو حسن حازم بن محمد. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.
- القرطاجي، أبو الحسن حازم، (ت٦٨٤هـ-١٢٨٥م). (١٩٨١م). **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمَّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢.
- القرطبي، أبو عمر يوسف بن عبدالله، ت ٤٦٣هـ (١٩٨١). **بُهْجَةُ المَجالس وأُنْس المُجالِس وشَحذ الذّاهن والهاجس**، تحقيق: محمَّد مرسي الخولي، (ق١ ج٢/ ٤٧٦)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢.
- القرطبي، أبو عمر يوسف بن عبدالله، ت ٤٦٣هـ(١٩٨١). **بُهْجَةُ المَجالس وأُنْس المُجالِس وشَحذ الذّاهن والهاجس**، تحقيق: محمَّد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- القفطي: الوزير جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف، ن(٦٢٤هـ) . (١٩٨٦م)، **أنباه الرواة علىٰ أنباه النّحاة**، ج٢/ (١١٨-١١٩)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، الطبعة الأولىٰ.
- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، (ت ٣٩٠/ ٩٥٦م). (١٩٨٨). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق: محمَّد قرْقزان، ج٢/ ٧٠٢)، دار المعرفة، بيروت، ط١.
- قيس الملوّح، **الديوان**، شرح وتحقيق: رحاب عكاوي، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- القيسي، فايز عبد النبي،(١٩٨٩). **أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري**، دار البشير، عمان.
- الكبتي، محمَّد شاكر. (٧٦٤هـ) . (١٩٧٤م). **فوات الوفيات والذيل عليها**، تحقيق إحسان عباس، ج٣/ ٢٨٣، دار صادر، بيروت، د ط.
- ابن كثير الدمشقي، عماد الدين أبو الفداء، إسماعيل بن عمر بن كثير، (ت٧٧٤ه). (١٩٩٠). **البداية والنهاية**، تحقيق وتصحيح: مجموعة من الناشرين تحت إشراف الناشر، مكتبة المعارف، بيروت، ط٢.
- لويس، سيسيل دي، (د. ت). **الصورة الشعرية**، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مؤسسة الفليح للطباعة والنشر، الكويت، د.ط.

- محمَّد أحمد جاد المولىٰ بك وآخرون. (١٩٤٢م). **أيام العرب في الجاهلية**، (د. ط)، منشورت المكتبة العصرية، بيروت.
- محمود، نافع. (١٩٩٠). **اتجاهات الشعر الأندلسي إلىٰ نهاية القرن الثالث الهجري**، دار الشؤون الثقافية التامة "آفاق عربية"، بغداد، الطبعة الأولىٰ.
- مراشدة، علي. (٢٠٠٦). **بنية القصيدة الجاهلية**، "جدارا للكتاب العلمي- عمان، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١.
- المراكشي، عبدالواحد بن علي،(١٩٦٣). **المعجب في تلخيص أخبار المغرب**، تحقيق: محمد سعيد العريان، دار الكتاب، الدار البيضاء، (د. ط).
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمَّد بن الحسن، (ت:٤٢١هـ/ ٥٩١م)، (١٩٩١م).**شرح ديوان الحماسة، مقدمة الشارح**، ق١/ ٢٠، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١.
- المُرسي، أبو بحر صفوان بن إدريس، (١٩٨٠). **زاد المسافر وغُرَّة مُحيًّا الأدب السافر**، تحقيق: عبدالقادر محداد، دار الرائد العربي، بيروت.
- مصطفىٰ عليان عبدالرحيم، (١٩٨٤م). **تيارات النقد العربي في الأندلس في القرن الخامس الهجري**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١.
- المعتمد بن عبّاد، **الديوان**، جمع وتحقيق: حامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، مراجعة طه حسين،دار الكتب المصرية، ط٢، ١٩٧٩.
- المغربي، ابن سعيد، (١٩٥٥). **المغُرب في حُلىٰ المَغرب**، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة.
- المقري التلمساني أحمد بن محمد بن أحمد المقري. (١٩٨٨م). **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، ج٣/ ١٧٧، تحقيق: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت.
- منصور، حمدي، **الطبيعة في الشعر الأندلسي**، دار الجوهرة، عمان، ط١، ٢٠٠٣.
- ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الأنصاري ت(٧١١هـ)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت.
- النابغة الجعدي، قيس بن عبدالله بن عدس بن ربيعة بن جعدة، **الديوان**، جمع وتحقيق: واضح الصَّمد، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

- النابغة، (١٩٧٦). **الديوان**، تحقيق وشرح: محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، د. ط.
- نجا، أشرف محمود. (١٩٩٨). **قصيدة المديح في الأندلس: قضاياها الموضوعية والفنية في عصر الطوائف**، دار المعرفة، الإسكندرية، ط٢.
- النصراوي، كريم عبد الواحد. (٢٠٠٥). مهيئات ملكة الشاعر الأندلسي في القرن الرابع الهجري، **مجلة جامعة أهل البيت**، العراق.
- النصير، ياسين. (١٩٩٣). **الاستهلال -فن البدايات في النص الأدبي**، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، د ط.
- ابن هُذَيْل الأندلسيّ، علي بن عبد الرحمن. (٢٠٠١م). **حلية الفرسان وشعار الشجعان**، من إصدارات مركز زايد للتراث والتاريخ، ط١.
- هلال، محمَّد غنيمي. (١٩٨٢). **النقد الأدبي الحديث**، دار النهضة، القاهرة، ط١.
- هنري بيرس. (١٩٨٨). **الشعر الأندلسي في عصر الطوائف ملامحه العامة وموضوعاته الرئيسية وقيمته التوثيقية**، ترجمة، أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولىٰ.
- الولي، محمد، (١٩٩٠). **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١.
- الياسين، إبراهيم منصور محمَّد. (٢٠٠٦). **استحياء التراث في الشعر الأندلسي «عصر الطوائف والمرابطين»**، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١.
- اليوسف، يوسف. (١٩٨٠م). **مقالات في الشِّعر الجاهلي**، دار الحقائق، بيروت، ط٢.
- اليوسف، يوسف. (١٩٨٢). **الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع**، (ص٣٨-٤٩)، دار الحقائق، (د.م)، ط٢.



الفهرس

المقدمة ٥
الفصل الأول: مفهوم مذهب العرب الأوائل في الشعر ٩
العوامل التي مهدت للشعراء الأندلسيين سبل القول علىٰ طريقة مذهب العرب الأوائل
في الشعر.. ١٨
اتخاذ معايير عمود الشعر العربي القديم أساساً للحكم علىٰ شعر الأندلسيين ٤٣
الفصل الثاني: تأثير مذهب الشعراء الأوائل في مضامين الشعر الأندلسي ٥٠
الغزل ٥٥
توظيف أعلام الشعر المشرقي ٧٠
المدح.. ٨٥
الهجاء ١٠٩
رثاء الأفراد.. ١٢٢
الفصل الثالث: تأثير شعر العرب الأوائل في بناء الخطاب الشعري الأندلسي ١٣٢
التقاليد العامة للقصيدة ١٣٦
التضمين ١٦٨
المعارضات الشعرية.. ١٨٨
الصورة الشعرية ٢٦١
الخاتمة ٢٩٦
المصادر والمراجع ٣٠٠
الفهرس ٣١٣

المعلومات الشخصية

الاسم: معين خليف القرالة

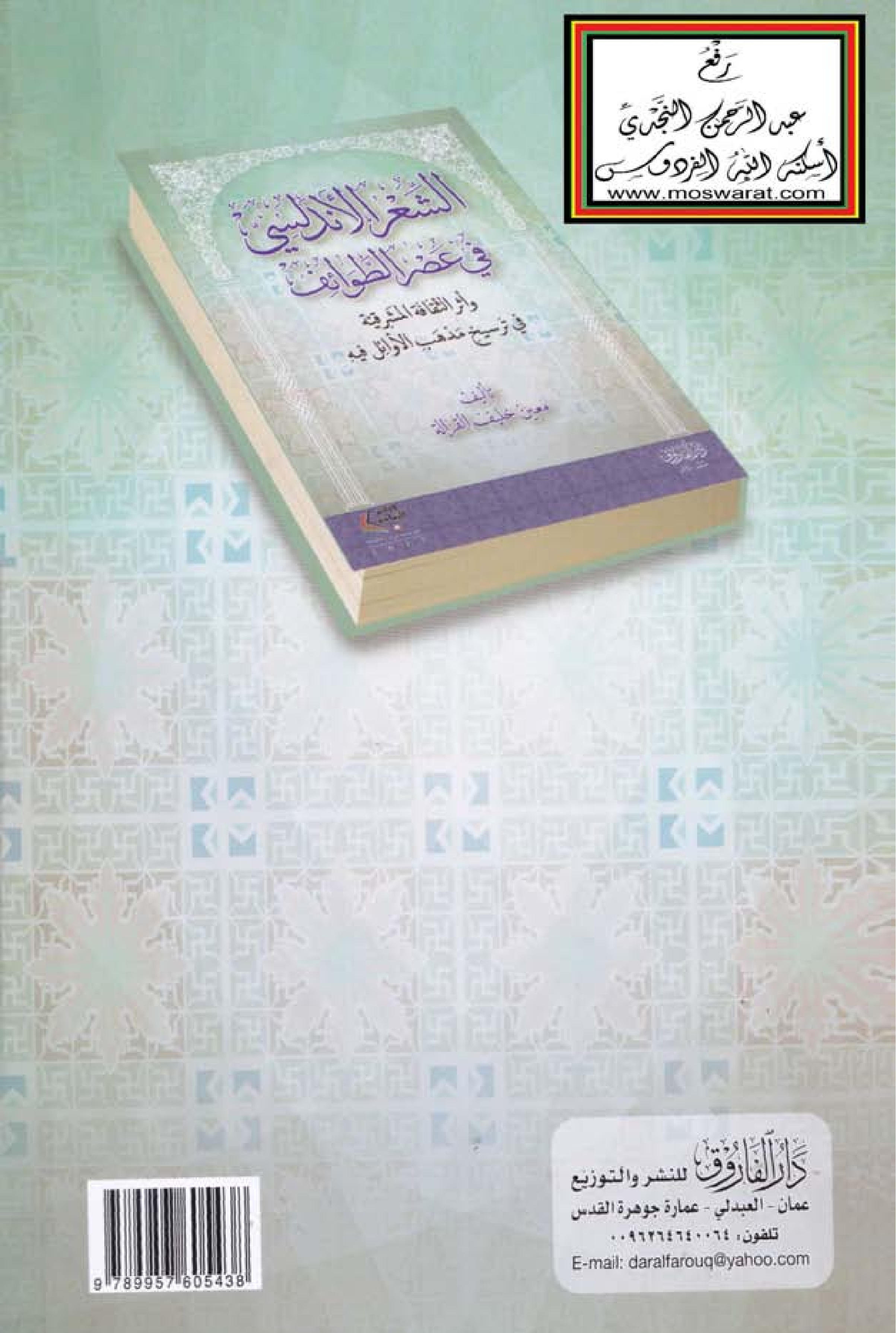
التخصص: ماجستير اللغة العربية وآدابها

الكلية: الآداب

السنة: ٢٠١٥م.

هاتف رقم: ٠٠٩٦٢٧٨٥٩٨٣١٠٦


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com



دار الفاروق للنشر والتوزيع
عمان - العبدلي - عمارة جوهرة القدس
تلفون: ٠٠٩٦٢٦٤٦٤٠٠٦٤
E-mail: daralfarouq@yahoo.com